

UMBERTO ECO SCRITTI SUL PENSIERO MEDIEVALE



BOMPIANI
IL PENSIERO OCCIDENTALE

Questo volume presenta scritti tutti già pubblicati ma che l'autore ha riunito per testimoniare della sua continua attenzione alla filosofia, all'estetica, alla semiotica medievale, sin dall'inizio dei suoi interessi storiografici degli anni universitari.

Raccoglie così le ricerche sull'estetica medievale e in particolare quella di Tommaso d'Aquino, gli studi di semantica sull'*arbor porphyriana* e sulla fortuna medievale della nozione aristotelica di metafora, esplorazioni varie sul linguaggio animale, sulla falsificazione, sulle tecniche di riciclo nell'Età Media, sui testi di Beato di Lieban e della letteratura apocalittica, di Dante, di Lullo e del lullismo, su interpretazioni moderne dell'estetica tomista, compresi i testi giovanili di Joyce.

Una seconda sezione raccoglie scritti meno accademicamente impegnativi ma che tuttavia possono fornire anche al lettore non specialista idee sul pensiero medievale e sui suoi vari ritorni in tempi moderni, con riflessioni sugli embrioni secondo Tommaso, l'estetica della luce nel paradiso dantesco, il *Milione* di Marco Polo, la miniatura irlandese e quella del tardo Medioevo, documentate visivamente in una succinta raccolta di immagini.

Pur conservando a questi scritti, che coprono un arco di sessant'anni, la loro natura originale, l'autore li ha uniformati dal punto di vista bibliografico e redazionale, eliminando, seppure non del tutto, alcune riprese e ripetizioni.

Umberto Eco è nato ad Alessandria nel 1932; filosofo, medievista, semiologo, massmediologo, ha esordito nella narrativa nel 1980 con *Il nome della rosa* (Premio Strega 1981), seguito da *Il pendolo di Foucault* (1988), *L'isola del giorno prima* (1994), *Baudolino* (2000), *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) e *Il cimitero di Praga* (2010). Tra le sue numerose opere di saggistica (accademica e non) si ricordano: *Opera aperta* (1962), *Trattato di semiotica generale* (1975), *I limiti dell'interpretazione* (1990), *Kant e l'ornitorinco* (1997), *Dall'albero al labirinto* (2007), *Non sperate di liberarvi dei libri* (2009, insieme a Jean-Claude Carrière) e *Costruire il nemico* (2011). Nel 2004 ha pubblicato il volume illustrato *Storia della Bellezza*, seguito nel 2007 da *Storia della Bruttezza* e nel 2009 da *Vertigine della lista*.

BOMPIANI
IL PENSIERO OCCIDENTALE

Direttore
GIOVANNI REALE

Direttore editoriale Bompiani
Elisabetta Sgarbi

Direttore letterario
Mario Andreose

Editor Bompiani
Eugenio Lio

Collaboratori
Alberto Bellanti
Vincenzo Cicero
Diego Fusaro
Giuseppe Girgenti
Roberto Radice
Glauco Tiengo

UMBERTO ECO

SCRITTI SUL PENSIERO MEDIEVALE



BOMPIANI
IL PENSIERO OCCIDENTALE

© 2012 Bompiani/RCS Libri S.p.A.
Via Angelo Rizzoli 8 - 20132 Milano

ISBN 978-88-58-75748-2

Prima edizione digitale 2012 da edizione Il Pensiero Occidentale novembre
2012

Foto di copertina: © Leonardo Cendamo.
Cover design: Polystudio.



PREFAZIONE

Sia chiaro al lettore avveduto (che non acquista un libro senza averne almeno sfogliato l'indice e l'introduzione) che *tutti gli scritti di questo volume sono già stati pubblicati*, alcuni più volte. Qui ho voluto soltanto riunire, grazie alla disponibilità offerta da questa collana, tutti i miei studi sul pensiero medievale, più una serie di scritti minori (introduzioni a libri o interventi a convegni) che, senza pretendere ad alcun rigore accademico, si soffermavano su alcuni aspetti dell'età media (e ne ho esclusi molti altri che – come può accadere nel corso di sessant'anni di attività – risultavano ripetitivi).

Certamente anche le ripetizioni, le riprese di temi e citazioni, testimoniano del mio interesse (che non esito a definire "affettuoso") per il Medioevo, e a testimonianza di tale attaccamento non posso che riprendere la Lettera all'Editore che, secondo l'uso della collana, era posta in appendice all'edizione del *Commento alla Apocalisse* di Beato di Liébana, pubblicata da Franco Maria Ricci, e a cui avevo fatto un'introduzione (Eco, 1973);

Comunque la metta, sono nato alla ricerca attraversando foreste simboliche abitate da unicorni e grifoni e comparando le strutture pinnacolari e quadrate delle cattedrali alle punte di malizia esegetica celata nelle tetragone formule delle *Summulae*, girovagando tra il *Vico degli Strami* e le *navate cistercensi*, affabilmente intrattenendomi con colti e fastosi monaci *cluniacensi*, tenuto d'occhio da un Aquinate grassoccio e razionalista, tentato da Onorio Augustoduniense, dalle sue fantastiche geografie in cui a un tempo si spiegava *quare in pueritia coitus non contingat*, come si arrivi all'Isola Perduta e come si catturi un basilisco muniti soltanto di uno specchietto da tasca e da incrollabile fede nel Bestiario.

Questo gusto e questa passione non mi hanno mai lasciato, anche se poi per varie ragioni non ho perseguito la medievistica come mestiere accademico. Così il Medioevo è rimasto, se non il mio mestiere, il mio hobby – e la mia tentazione costante, e lo vedo dovunque, in trasparenza, nelle cose di cui mi occupo, che medievali non sembrano e pur sono.

Segrete vacanze sotto le navate di Autun, dove l'Abate Grivot, oggi, scrive manuali sul Diavolo dalla rilegatura impregnata di zolfo, estasi campestri a Moissac e a Conques, abbacinato da Vegliardi della Apocalisse o da diavoli che stipano in calderoni bollenti le anime dannate; e contemporaneamente letture rigeneranti dell'illuminista monaco Beda, *conforti razionali chiesti ad Occam, per capire i misteri del Segno là dove Saussure è ancora oscuro. E così via, con continue nostalgie della Peregrinatio Sancti Brandani, controlli del nostro modo di pensare compiuti sul Libro di Kells*, Borges rivisitato nei *kenningars* celtici, rapporti tra potere e masse persuase controllati nei diari del Vescovo Suger...

I primi due lavori, dedicati all'estetica medievale, vengono ripubblicati avendo soltanto unificato il sistema dei riferimenti bibliografici e apportato alcuni snellimenti stilistici. Molti altri sono stati riadattati ai fini della presente raccolta, secondo i criteri chiariti nella nota introduttiva a ciascun scritto.

Ho intitolato la raccolta al “pensiero” medievale e non alla filosofia di quel periodo (o, per alcuni contributi, all'estetica o alla semiotica) perché in tutti questi lavori i concetti filosofici vengono sempre interpretati alla luce più ampia dell'intera cultura dell'epoca – come, secondo me, si dovrebbe sempre fare.

In ogni caso in questa raccolta appaiono da un lato gli studi di estetica e dall'altro vari testi di carattere semiotico, che hanno fatto, nel corso degli anni, seguito all'appello che avevo lanciato al secondo congresso internazionale di semiotica (Vienna 1979) per una ricostruzione della storia della semiotica – appello raccolto da molte parti e, rispetto agli eccellenti contributi che una buona bibliografia può oggi segnalare, il mio contributo è stato minimo.

Mi ero domandato se, in coda a una raccolta di studi che pretendevano a qualche rigore, e destinati agli studiosi, dovevo far seguire una raccolta di scritti minori, divulgativi ed extravaganti – ciò che taglierebbe le gambe a un qualsiasi esordiente che aspirasse a una carriera universitaria. Ma, arrivati alla mia età, ci si può permettere di violare le buone maniere e i buoni costumi (poiché, come si sa, si rischiano soltanto gli arresti domiciliari). Ho ceduto dunque a questa tentazione anzitutto perché anche in scritti che non si pretendono accademici, né aspirano ad alcuna originalità “scientifica” (come si dice nei verbali concorsuali), certe volte si annidano alcune idee che vale la pena di non lasciar cadere; e in secondo luogo perché questo

scostante volume potrebbe pervenire anche nelle mani di chi medievista non è, e a questo lettore occasionale vorrei offrire qualche introduzione meno surcigliosa e più affettuosa alla cultura di quei secoli.¹

¹ Per questo lettore sono state inserite immagini che possono rendere più evidente il rapporto tra le idee teoriche e il gusto dell'epoca.

ARTE E BELLEZZA NELL'ESTETICA MEDIEVALE

La prima versione di questo testo è apparsa come “Sviluppo dell'estetica medievale” nel primo dei quattro volumi (di autori vari) *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959. Il testo era ormai vecchio di trent'anni quando sono stato forzato a rivederlo per un'edizione inglese (*Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven-London, Yale University Press, 1986). Nel 1987 il libro è stato definitivamente rivisto e accresciuto come *Arte e bellezza nell'estetica medievale* (Milano, Bompiani). In quella edizione, che intendeva rivolgersi anche a lettori non specialisti, si erano introdotte le citazioni italiane dei brani latini. Costantino Marmo, oltre a essermi stato prodigo di consigli, mi aveva aiutato a ricontrollare i testi citati su fonti criticamente più aggiornate, e ad aggiornarmi sulle traduzioni recenti (a cui ci si riferisce in calce). Avevo pure tenuto conto, almeno in bibliografia, di tutti coloro che a mia scienza avevano scritto sullo stesso argomento dopo il 1959. Per la presente versione mi sono attenuto al lavoro del 1987 e non ho cercato di aggiornare ulteriormente la bibliografia. Le variazioni apportate sono di carattere formale.

Nel testo e nelle note vengono usate correntemente le seguenti sigle;

PL	J.-P. Migne, <i>Patrologiae Cursus Completus</i> (serie II, <i>Ecclesia Latina</i>)
<i>Sent.</i>	Commenti alle Sentenze di Pietro Lombardo (dell'autore a cui ci si riferisce)
<i>S. Th.</i>	S. Thomae Aquinatis, <i>Summa Theologiae</i>
<i>CSEL</i>	<i>Corpus Scriptorum</i>

1. INTRODUZIONE

Questo è un sommario di storia delle teorie estetiche elaborate dalla cultura del Medioevo latino dal VI al XV secolo della nostra era. Ma si tratta di una definizione i cui termini debbono a loro volta essere definiti.

Sommario. Non si tratta di una ricerca con pretese di originalità bensì di un riassunto e di una sistemazione di ricerche precedenti – tra cui anche quella compiuta dall'autore nel suo studio sul problema estetico in Tommaso d'Aquino (1956). In particolare questo sommario non avrebbe potuto essere concepito se nel 1946 non fossero state pubblicate due opere fondamentali, le *Études d'esthétique médiévale* di Edgar de Bruyne e la raccolta di testi sulla metafisica del bello fatta da Henri Pouillon. Credo che si possa tranquillamente dire che tutto quello che è stato scritto prima di questi due contributi è incompleto e tutto quanto è stato scritto dopo ne dipende.

Essendo un sommario, questo libro intende essere accessibile anche a chi non è specialista di filosofia medievale o di storia dell'estetica. E a questo fine tutte le citazioni latine – e sono molte – quando sono brevi vengono subito parafrasate e quando sono lunghe sono seguite dalla traduzione italiana.

Storia. Sommario storico, e non teorico. Come si chiarirà anche alla fine, lo scopo di questo libro è di offrire una immagine di un'epoca, non un contributo filosofico alla definizione contemporanea dell'estetica, dei suoi problemi e delle loro soluzioni. Questa precisazione dovrebbe bastare, e basterebbe se questa fosse una storia dell'estetica classica o dell'estetica barocca. Siccome però la filosofia medievale è stata oggetto, sin dal XIX secolo, di una riattualizzazione che ha teso a presentarla come *philosophia perennis*, ogni discorso su di essa deve sempre chiarire a fondo i propri presupposti filosofici. Chiarisco; questo studio sull'estetica medievale ha gli stessi intenti di comprensione di un'epoca storica che potrebbe avere uno studio sull'estetica

greca o sull'estetica barocca. Naturalmente si decide di studiare un'epoca perché la si trova interessante e si ritiene valga la pena di comprenderla meglio.

Storia delle teorie estetiche. Proprio perché si tratta di sommario storico non si intende ridefinire, in termini accettabili anche oggi, che cosa sia una teoria estetica. Si è partiti dall'accezione più ampia del termine, che tiene conto di tutti i casi in cui una teoria si è presentata o è stata riconosciuta come estetica. Intenderemo dunque come teoria estetica ogni discorso che, con qualche intento sistematico e mettendo in gioco concetti filosofici, si occupi di alcuni fenomeni che riguardano la bellezza, l'arte e le condizioni di produzione e apprezzamento delle opere d'arte, i rapporti tra arte e altre attività e tra arte e morale, la funzione dell'artista, le nozioni di piacevole, di ornamentale, di stile, i giudizi di gusto nonché la critica di questi giudizi e le teorie e le pratiche di interpretazione dei testi, verbali e no, ovvero la questione ermeneutica – visto che essa incrocia i problemi precedenti anche se, come in particolare accadeva nel Medioevo, non concerne soltanto i fenomeni detti estetici.

In fin dei conti, piuttosto che partire con una definizione contemporanea di estetica e andare a verificare se in un'epoca passata essa venisse soddisfatta (ciò che ha dato luogo a pessime storie dell'estetica), meglio partire con una definizione quanto più possibile sincretica e tollerante e poi vedere cosa si trova. Con questi intenti, e così come altri studiosi hanno fatto, si è cercato per quanto possibile di integrare i discorsi teorici veri e propri con tutti quei testi che, anche se scritti senza intenti sistematici (come per esempio le osservazioni dei precettisti di retorica, le pagine dei mistici, dei raccoglitori d'arte, degli educatori, degli enciclopedisti o degli interpreti delle Sacre Scritture), riflettono o influenzano le idee filosofiche dell'epoca. Così come, nei limiti del possibile e senza intenti esaustivi, si è cercato di estrapolare idee estetiche soggiacenti dagli aspetti della vita quotidiana e dalla stessa evoluzione delle forme e delle tecniche artistiche.

Medioevo latino. I discorsi teorici, filosofici o teologici che fossero, il Medioevo li ha fatti in latino, e di lingua latina è il Medioevo scolastico. Quando si incomincia a condurre un discorso teorico in volgare, a dispetto delle date siamo già fuori

dal Medioevo, almeno in buona parte. Questo sommario riguarda le concezioni estetiche espresse dal Medioevo latino e non tocca se non di scorcio le idee della poesia trobadorica, degli stilnovisti, di Dante (anche se per Dante si sono fatte sostanziose eccezioni, in particolare nell'ultimo capitolo), per non dire di chi viene dopo di lui. Noterei che in Italia siamo soliti collocare nel Medioevo Dante, Petrarca e Boccaccio, in attesa che Colombo scopra l'America, mentre in molti paesi per questi autori si parla già di inizio del Rinascimento. D'altra parte, a bilanciare le cose, gli stessi che parlano di Rinascimento per Petrarca parlano di autunno medievale per il Quattrocento borgognone, fiammingo e tedesco, e cioè per i contemporanei di Pico della Mirandola, Leon Battista Alberti e Aldo Manuzio.

D'altra parte è lo stesso concetto di "Medioevo" che è assai arduo da definire e la stessa chiara etimologia del termine ci dice come sia stato inventato per trovare alloggio a una decina di secoli che nessuno riusciva più a collocare, dato che si trovavano a mezza strada tra due epoche "eccellenti", una di cui si andava già molto orgogliosi e l'altra di cui si era diventati molto nostalgici.

Tra le moltissime accuse che venivano rivolte a quest'epoca senza identità (se non quella di essere "di mezzo"), c'era proprio quella di non aver avuto sensibilità estetica. Non discuteremo ora questo punto, dato che i capitoli che seguono servono proprio a correggere questa falsa impressione – e il capitolo conclusivo mostrerà come verso il XV secolo la sensibilità estetica si fosse già così radicalmente trasformata da spiegare, se non da giustificare, il sipario calato sull'estetica medievale. Ma la nozione di Medioevo è imbarazzante anche per altre ragioni.

Come si fa a riunire sotto una stessa etichetta una serie di secoli così diversi tra loro, da un lato quelli tra la caduta dell'Impero romano e la ristrutturazione carolingia, in cui l'Europa attraversa la più spaventosa crisi politica, religiosa, demografica, agricola, urbana (e l'elenco potrebbe continuare) di tutta la sua storia, e dall'altro i secoli della rinascita dopo il Mille, per i quali si è parlato di prima rivoluzione industriale, dove nascono le lingue e le nazioni moderne, la democrazia comunale, la banca, la cambiale e la partita doppia, dove si rivoluzionano i sistemi di traino, di trasporto terrestre e marittimo, le tecniche

agricole, i procedimenti artigianali, si inventano la bussola, la volta ogivale e verso la fine la polvere da sparo e la stampa? Come si fa a mettere insieme dei secoli in cui gli arabi traducono Aristotele e si occupano di medicina e astronomia, quando a est della Spagna, se pure si sono superati i secoli “barbarici”, tuttavia l’Europa non può andar fiera della propria cultura?

Eppure, se così si può dire, la colpa di questo “impacco” indiscriminato di dieci secoli è anche un poco della cultura medievale la quale, avendo scelto o essendosi trovata obbligata a scegliere il latino come lingua franca, il testo biblico come libro fondamentale e la tradizione patristica come unica testimonianza della cultura classica, lavora commentando commenti e citando formule autorevoli, con l’aria di non dire mai nulla di nuovo. Non è vero, la cultura medievale ha il senso dell’innovazione, ma si ingegna a nascondere sotto le spoglie della ripetizione (al contrario della cultura moderna, che finge di innovare anche quando ripete).

La faticosa esperienza di capire quando qualche cosa di nuovo viene detto – là dove il medievale si affanna a convincerci che sta semplicemente ridicendo quello che è stato detto prima – la patisce anche chi voglia occuparsi di idee estetiche. Per renderla meno faticosa, almeno al lettore, questo sommario procede per problemi, e non per medaglioni di autori singoli. A tracciare dei medaglioni si corre il rischio di credere che ogni pensatore, poiché usa gli stessi termini e le stesse formule dei suoi predecessori, continui a ripetere la stessa cosa (e per comprendere che accade il contrario occorrerebbe ricostruire uno per uno i singoli sistemi). Procedendo invece per problemi è più facile, nei limiti di una rapida cavalcata in cui si dedicano meno di duecento pagine a quasi dieci secoli, seguire il viaggio di certe formule e scoprire come esse, spesso insensibilmente, talora in modo assai evidente, cambiano di significato – così che al termine ci si rende conto che una espressione abbondantemente usata, per esempio *forma*, all’inizio veniva usata per indicare quello che si vede in superficie e alla fine per indicare quello che si cela nel profondo.

Per questo, anche quando si riconosce che certi problemi e certe soluzioni sono rimasti inalterati, si è di solito preferito accentuare i momenti di sviluppo, di trasformazione – rischiando

di cadere in quel vezzo storiografico (che ci permetteremo di criticare nelle pagine conclusive) che consiste nel credere che il pensiero estetico medievale proceda “migliorando”. Certamente l'estetica medievale ha subito una maturazione, tenuto conto che passa da citazioni piuttosto acritiche di idee ricevute in modo indiretto dal mondo classico e perviene a organizzarsi all'interno di quei capolavori di rigore sistematico che sono le *summae* del XIII secolo. Ma se Isidoro di Siviglia ci fa sorridere con le sue etimologie fantasiose e Guglielmo di Ockham invece ci inchioda a interpretare un pensiero denso di sottigliezze formali che ancora mettono alla prova i logici dei tempi nostri, questo non significa che Boezio fosse meno acuto di Duns Scoto, anche se è vissuto circa otto secoli prima di lui.

La storia che ci accingiamo a seguire è complessa, è fatta di permanenze e di rotture. In buona parte è la storia di permanenze, perché certamente il Medioevo è stato un'epoca di autori che si copiavano a catena senza citarsi, anche perché in un'epoca di cultura manoscritta – coi manoscritti difficilmente accessibili – il copiare era l'unico mezzo per far circolare le idee. Nessuno pensava che copiare fosse scorretto, di copia in copia sovente nessuno sapeva più di chi veramente fosse la paternità di una formula, e in fin dei conti si pensava che se un'idea era vera appartenesse a tutti.

Ma questa storia contiene anche dei colpi di scena. Non solo colpi di grancassa come il *cogito* cartesiano. Maritain aveva osservato che è solo con Cartesio che un pensatore si presenta come “un debuttante nell'assoluto”, e dopo Cartesio ogni pensatore cercherà di debuttare a sua volta su una scena mai calcata in precedenza. I medievali non erano così teatrali, pensavano che l'originalità fosse un peccato d'orgoglio (e d'altra parte, a quell'epoca, a mettere in questione la tradizione ufficiale, si correvano alcuni rischi, non solo accademici). Ma anche i medievali (e lo riveliamo solo a chi non lo sapesse ancora) erano capaci di alzata d'ingegno e colpi di genio.

2. LA SENSIBILITÀ ESTETICA MEDIEVALE

2.1. Gli interessi estetici dei medievali

Il Medioevo ha dedotto gran parte dei suoi problemi estetici dall'antichità classica; ma ha conferito a tali temi un nuovo significato inserendoli nel sentimento dell'uomo, del mondo e della divinità tipici della visione cristiana. Ha dedotto altre categorie dalla tradizione biblica e patristica, ma si è impegnato a inserirle nei quadri filosofici proposti da una nuova coscienza sistematica. Di conseguenza ha svolto su di un piano di indiscutibile originalità la sua speculazione estetica. Tuttavia temi, problemi e soluzioni potrebbero anche venire intesi come puro deposito verbalistico, assunto per forza di tradizione, vuoto di risonanze effettive nell'animo sia degli autori che dei lettori. È stato osservato come, in fondo, nel parlare di problemi estetici e nel proporre canoni di produzione artistica, l'antichità classica tenesse l'occhio volto alla natura, mentre nel trattare gli stessi temi i medievali tenevano l'occhio volto all'antichità classica; e per un lato la cultura medievale tutta è effettivamente, più che una riflessione sulla realtà, un commento della tradizione culturale.

Ma questo aspetto non esaurisce l'atteggiamento critico dell'uomo medievale; accanto al culto dei concetti trasmessi come deposito di verità e saggezza, accanto a un modo di vedere la natura come riflesso della trascendenza, ostacolo e remora, è viva nella sensibilità dell'epoca una fresca sollecitudine verso la realtà sensibile in tutti i suoi aspetti, compreso quello della sua godibilità in termini estetici.

Riconosciuta la presenza di questa reattività spontanea di fronte alla bellezza della natura e delle opere d'arte (magari sollecitata da stimoli dottrinali ma che va al di là del fatto aridamente libresco), abbiamo la garanzia che quando il filosofo medievale parla di bellezza non intende soltanto un concetto astratto, ma si rifà a esperienze concrete.

È chiaro che nel Medioevo esiste una concezione della bellezza puramente intelligibile, dell'armonia morale, dello splendore metafisico, e che noi possiamo capire questo modo di sentire solo a patto di penetrare con molto amore nella mentalità e nella sensibilità di quell'epoca. A tale proposito Curtius (1948, XII, 3) afferma che

quando la Scolastica parla della bellezza essa intende con questo un attributo di Dio. La metafisica della bellezza (ad es. Plotino) e la teoria dell'arte non hanno nessun rapporto tra loro. L'uomo "moderno" sopravvaluta esageratamente l'arte perché ha perduto il senso della bellezza intelligibile che possedevano neoplatonismo e Medioevo [...] Qui si tratta di una bellezza di cui l'estetica non ha nessuna idea.

Ma tali affermazioni non debbono per nulla limitare il nostro interesse verso queste speculazioni. Infatti, anzitutto, anche l'esperienza della bellezza intelligibile costituiva una realtà morale e psicologica per l'uomo del Medioevo e la cultura dell'epoca non rimarrebbe illuminata a sufficienza se si trascurasse questo fattore; in secondo luogo, ampliando l'interesse estetico al campo della bellezza non sensibile, i medievali elaboravano nel contempo, per via di analogia, per paralleli espliciti o impliciti, una serie di opinioni circa il bello sensibile, la bellezza delle cose di natura e dell'arte. Il campo di interesse estetico dei medievali era più dilatato del nostro, e la loro attenzione per la bellezza delle cose era spesso stimolata dalla coscienza della bellezza come dato metafisico; ma esisteva anche il gusto dell'uomo comune, dell'artista e dell'amatore delle cose d'arte, vigorosamente volto agli aspetti sensibili. Questo gusto, documentato per molte vie, i sistemi dottrinali cercavano di giustificarlo e dirigerlo in modo che l'attenzione per il sensibile non sopraffacesse mai la tensione verso lo spirituale. Alcuino ammette che è più facile amare "gli oggetti dal bell'aspetto, i dolci sapori, i suoni soavi" e così via, che non amare Dio (vedi *De rhetorica*, in Halm, 1863; 550). Ma se gustiamo di queste cose al fine di meglio amare Dio, allora potremo assecondare anche l'inclinazione all'*amor ornamenti*, alle chiese sontuose, al bel canto e alla bella musica.

Il pensare al Medioevo come all'epoca della negazione moralistica del bello sensibile indica, oltre che una superficiale conoscenza dei testi, una incomprensione fondamentale della

mentalità medievale. Un esempio chiarificatore lo si ha proprio osservando l'atteggiamento manifestato di fronte alla bellezza dai mistici e dai rigoristi. I moralisti e gli asceti, sotto ogni latitudine, non sono certo individui che non avvertano l'attrattiva delle gioie terrene; sentono anzi tali sollecitazioni in misura più intensa di altri e proprio su questo contrasto tra la reattività al terrestre e la tensione al soprannaturale si fonda il dramma della disciplina ascetica. Quando poi tale disciplina abbia raggiunto il suo fine, allora il mistico e l'asceta trovano nella pace dei sensi ridotti a controllo la possibilità di guardare con occhio sereno le cose del mondo; e le possono valutare con una indulgenza che la febbre della lotta ascetica inibiva loro. Ora rigorismo e mistica medievale ci offrono numerosi esempi di questi due atteggiamenti psicologici, e con essi una serie di documenti interessantissimi sulla sensibilità estetica del tempo.

2.2. I mistici

È nota la polemica condotta dai cistercensi e dai certosini, specie nel XII secolo, contro il lusso e l'impiego di mezzi figurativi nella decorazione delle chiese; seta, oro, argento, vetrate colorate, sculture, pitture, tappeti sono rigorosamente banditi dallo statuto cistercense (Guigo, *Annales*, PL 153, coll. 655 sgg.). Bernardo, Alessandro Neckman, Ugo di Fouillois si scagliano con veemenza contro queste *superfluitates* che distolgono i fedeli dalla pietà e dalla concentrazione nella preghiera. Ma in tutte queste condanne la bellezza e la piacevolezza degli ornamenti non viene mai negata; viene anzi combattuta proprio perché se ne riconosce l'attrattiva invincibile, non conciliabile con le esigenze del luogo sacro. Ugo di Fouillois parla al proposito di *mira sed perversa delectatio*, di un piacere meraviglioso e perverso. Il *perversa*, come in tutti i rigoristi, è dettato da ragioni morali e sociali; ci si chiede cioè se si debba decorare sontuosamente una chiesa quando i figli di Dio vivono nell'indigenza. Ma il *mira* manifesta un assenso indiscusso alle qualità estetiche dell'ornato.

Bernardo ci conferma questa disposizione d'animo, allargata alle bellezze del mondo in genere, quando spiega a cosa i monaci abbiano rinunciato abbandonando il mondo;

Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora.

[Noi monaci, che siamo ormai usciti dal popolo, noi che abbiamo per il Cristo abbandonato tutte le cose preziose e speciose del mondo, noi che per guadagnare il Cristo abbiām stimato sterco tutte le cose che splendono di bellezza, che carezzano l'orecchio con la dolcezza dei suoni, che odorano soave, che gustano dolce, che piacciono al tatto, e tutto ciò insomma che carezza il corpo]

(*Apologia ad Guillelmum, Sancti Theodorici Remensis abbatem*, PL 182, coll. 914-915)¹

Non è chi non avverta, sia pure nell'ira della ripulsa e nell'insulto finale, un vivo sentimento delle cose rifiutate, e una sfumatura di rimpianto. Ma c'è un'altra pagina della stessa *Apologia ad Guillelmum* che costituisce un più esplicito documento di sensibilità estetica. Scagliandosi contro i templi troppo vasti e troppo ricchi di sculture, Bernardo ci dà un'immagine della chiesa stile Cluny e della scultura romanica che costituisce un modello di critica descrittiva; e nel raffigurare ciò che riprova ci dimostra quanto paradossale fosse lo sdegno di quest'uomo che riusciva però ad analizzare con tanta finezza le cose che non voleva vedere. Dapprima viene sviluppata la polemica contro l'ampiezza immoderata degli edifici;

Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.

[Tralascio le altezze immense degli oratori, le lunghezze smisurate, le sproporzionate ampiezze, le superbe lisciate, le pitture curiose che mentre sviano sopra di sé l'occhio degli oranti ne impediscono la devozione e mi fanno in certo modo l'effetto dell'antico rito dei giudei.]

(PL 182, col. 914; trad. it.; 207-209)

Tante ricchezze non sono forse state disposte per attrarne delle altre e favorire l'afflusso di donativi alle chiese?

Auro tectis reliquiis signantur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctor, quo coloratur.

[Gli occhi sono colpiti dalle reliquie coperte d'oro e intanto dalle borse

escono i baiocchi. Si mostra qualche immagine bellissima di santo o di santa, e i santi son creduti tanto più santi, quanto più vivamente son colorati.]

(PL 182, col. 915; trad. it.; 210)

Il fatto estetico non è messo in discussione, ne viene piuttosto discusso l'impiego per fini extraculturali, per intenti inconfessati di lucro.

Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.

[La gente corre a baciare, viene invitata a fare doni e ammira il bello più che non veneri il sacro.]

(*Ibid.*)

L'ornato distrae dalla preghiera. E quindi a che servono tutte quelle sculture che si osservano sui capitelli?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidium; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

[Del resto, che cosa fa nei chiostri, dove i frati stanno leggendo l'Officio, quella ridicola mostruosità, quella specie di strana formosità deforme e deformità formosa? Che cosa vi stanno a fare le immonde scimmie? O i feroci leoni? O i mostruosi centauri? O i semiuomini? O le maculate tigri? O i soldati nella pugna? O i cacciatori con le tube? Si possono vedere molti corpi sotto un'unica testa e viceversa molte teste sopra un unico corpo. Da una parte si scorge un quadrupede con coda di serpente, dall'altra un pesce con testa di quadrupede. Lì una bestia ha l'aspetto del cavallo e trascina posteriormente una mezza capra, qui un animale cornuto ha il posteriore di cavallo. Insomma appare dappertutto una così grande e così strana varietà di forme eterogenee, che si prova più gusto a leggere i marmi che i codici e a occupare l'intera giornata ammirando a una a una queste immagini che meditando la legge di Dio. O Signore, se non ci vergogniamo di queste bamboccherie, perché almeno non ci

rincresce delle spese?]

(PL 182, coll. 915-916; trad. it.; 213)

In questa pagina, come nell'altra citata precedentemente, ci è dato di ritrovare un alto esercizio di bello stile secondo i dettami del tempo, con tutto il *color rhetoricus* già raccomandato da Sidonio Apollinare, la ricchezza delle *determinationes* e delle abili contrapposizioni. E anche questo è un atteggiamento tipico dei mistici, si veda per esempio san Pier Damiani, che condanna la poesia o le arti plastiche con l'oratoria perfetta di un retore consumato. Il che non deve stupire poiché quasi tutti i pensatori medievali, mistici e no, hanno avuto se non altro in gioventù la loro stagione poetica, da Abelardo a Bernardo, dai vittorini a Tommaso e Bonaventura, producendo spesso semplici esercizi di scuola, sovente esempi tra i più alti nei limiti della poesia latina medievale, come accade per l'Ufficio del Sacramento di Tommaso.²

Tornando ai rigoristi (poiché è questo esempio limite quello che ci pare il più probante), essi appaiono dunque sempre polemizzare con qualcosa di cui avvertono tutto il fascino, positivo o pericoloso che appaia. E trovano in questo sentimento un precedente ben più appassionato e sincero nel dramma di Agostino, il quale ci dice del dissidio dell'uomo di fede che teme continuamente di essere sedotto durante la preghiera dalla bellezza della musica sacra (*Confess.* X, 33). Mentre con maggiore pacatezza Tommaso ritorna alla stessa preoccupazione quando sconsiglia l'uso liturgico della musica strumentale. Gli strumenti sono da evitare proprio perché provocano un diletto talmente acuto da stornare l'animo del fedele dal primitivo intento della musica sacra, che è realizzato dal canto. Il canto muove gli animi alla devozione, mentre *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio* (gli strumenti musicali provocano l'animo più al piacere che alle buone disposizioni interiori) (*S. Th.* II-II, 91, 2).³ La ripulsa è ispirata al riconoscimento di una attrazione estetica dannosa in tale sede, ma innegabile.

Ovviamente il Medioevo mistico, nel diffidare della bellezza esteriore, si rifugiava nella contemplazione delle Scritture o nel godimento dei ritmi interiori dell'anima in grazia. E a questo proposito si è parlato di una estetica socratica dei cistercensi,

fondata sulla contemplazione della bellezza dell'anima;

O vere pulcherrima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!

[O anima, che sei veramente la più bella, anche se abiti un inetto corpicciattolo, la bellezza celeste non ha disdegnato di accoglierti presso di sé, la sublime natura angelica non ti ha rigettato, la luce divina non ti ha respinto!]

(Bernardo, *Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, col. 901; anche *Opera* I; 166)

I corpi dei martiri, orribili a vedersi dopo gli orrori del supplizio, risplendono di una vivida interiore bellezza.

In effetti la contrapposizione tra bellezza esteriore e bellezza interiore è tema ricorrente in tutta l'epoca. Ma anche qui la fugacità della bellezza terrena è sempre avvertita con un senso di malinconia, di cui l'espressione più commossa è reperibile forse in Boezio, che alle soglie della morte nella *Consolatio Philosophiae* (III, 8) lamenta quanto sia rapido lo splendore delle fattezze esteriori, più veloce e fugace dei fiori primaverili; *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Variazione estetica del tema moralistico dell'*ubi sunt*, diffuso in tutto il Medioevo (dove sono i grandi di un tempo, le magnifiche città, le ricchezze degli orgogliosi, le opere dei potenti?). Dietro la scena della danza macabra che celebra il trionfo della Morte, il Medioevo manifesta a varie riprese il sentimento autunnale della bellezza che muore, e per quanto una ferma fede consenta di guardare con serena speranza alla danza di sorella morte, permane sempre quel velo di malinconia che traspare esemplarmente, al di là della maniera retorica, nella villoniana *Ballade des dames du temps jadis*; "Mais où sont les neiges d'antan?" (cfr. Huizinga, 1919, XI).

Di fronte alla peritura bellezza, l'unica garanzia è data dalla bellezza interiore che non muore; e nel ricorrere a questa bellezza, il Medioevo opera in fondo una sorta di ricupero del valore estetico di fronte alla morte. Se gli uomini possedessero gli occhi di Linceo, dice Boezio, si accorgerebbero di quanto turpe sia l'animo del bellissimo Alcibiade che loro appare così degno di ammirazione per la sua prestanta. Ma a questa manifestazione di sfiducia (per reagire alla quale Boezio si rifugiava poi nella

bellezza dei rapporti matematico-musicali) fa riscontro una serie di testi sulla bellezza della *recta anima in recto corpore*, dell'anima onesta che si diffonde e manifesta per tutta la figura esteriore del cristiano ideale;

Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.

[E infatti tu vedi che le gote di una persona sono così piene di graziosa leggiadria che l'aspetto esteriore può ravvivare gli animi di coloro che le guardano e può cibarli della grazia interiore di cui esso è segno.]⁴

(Gilberto di Hoyland, *Sermones in Canticum Salomonis* 25, PL 184, col. 125)

E Bernardo afferma;

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatenus omnis inde relucent actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen risus, mixtus gravitate et plenus honesti.

[Quando poi lo splendore di questa magnificenza ha colmato più abbondantemente i recessi del cuore, è necessario che esso si mostri all'esterno, come una lanterna nascosta sotto il moggio; anzi, come una luce incapace di rimanere nascosta nelle tenebre, rilucendo. Inoltre il corpo riceve il simulacro della mente, che brilla e quasi fa irruzione con i suoi raggi, e lo diffonde attraverso le proprie membra e i sensi fino a che risplenda per questo ogni azione, discorso, sguardo, l'incedere e il modo di ridere – purché si tratti di un riso frammisto alla dignità e pieno di verecondia.]

(*Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, col. 1193; anche *Opera* II; 314)

Dunque proprio nel pieno di una polemica rigoristica appare anche il senso della bellezza dell'uomo e della natura. A maggior ragione, in una mistica che abbia superato il momento dell'ascetismo disciplinare per risolversi in mistica dell'intelligenza e dell'amore rasserenato, nella mistica dei vittorini, la bellezza naturale appare finalmente riconquistata in tutta la sua positività. Per Ugo di San Vittore, la contemplazione intuitiva è una caratteristica dell'intelligenza che non si esercita solo nel momento specificamente mistico, ma si può anche rivolgere al mondo sensibile; la contemplazione è un *perspicax et*

liber animi contuitus in res perspicendas (uno sguardo libero e acuto dell'animo, rivolto all'oggetto da cogliere) che si risolve in un'adesione diletta ed esultante alle cose ammirate. In effetti il diletto estetico proviene dal fatto che l'animo riconosce nella materia l'armonia della sua stessa struttura; e se questo avviene sul piano della *affectio imaginaria*, nello stato più libero della contemplazione l'intelligenza può veramente rivolgersi allo spettacolo meraviglioso del mondo e delle forme;

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebras invenies [...] Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.

[Guarda il mondo e tutte le realtà esistenti; vi sono molte cose belle e piacevoli [...] L'oro e le pietre preziose variamente rifulgono, la bellezza del corpo umano ha molte attrattive, gli arazzi dai vari colori e le vesti splendenti hanno il loro fascino.]

(*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, coll. 951-952)⁵

Al di fuori dunque delle discussioni specifiche sulla natura del bello, il Medioevo è pieno di interiezioni ammirative; e sono queste interiezioni quelle che garantiscono l'adesione della sensibilità al discorso dottrinale. Il ricercarle nei testi dei mistici piuttosto che altrove ci pare costituire una sorta di prova del nove. Ad esempio, infatti, un tema come quello della bellezza femminile costituisce per il Medioevo un repertorio abbastanza usato. Quando Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria* ci dà le regole per comporre una bella descrizione di una bella donna, il fatto ci impressiona pochissimo; per metà si tratta di gioco retorico ed erudito, di imitazione classica, e per l'altra metà è logico che tra i poeti sia diffuso un più libero senso della natura, come tutta la poesia latina medievale testimonia. Ma quando gli scrittori ecclesiastici commentano il *Cantico dei cantici* e disquisiscono sulla bellezza della sposa, malgrado il discorso sia volto a discernere i significati allegorici del testo biblico e le corrispondenze soprannaturali di ogni aspetto fisico della fanciulla *nigra sed formosa*, ogni qual volta il commentatore descrive a scopo didattico il proprio ideale della bellezza femminile, rivela un sentimento spontaneo, immediato, casto ma terreno di questo valore. E pensiamo alla lode che Baldovino di Canterbury fa dei capelli muliebri raccolti a treccia, dove il riferimento allegorico non esclude un gusto sicuro per la moda

corrente, una descrizione esatta e convincente della bellezza di tale acconciatura, e l'esplicita ammissione del fine esclusivamente estetico di tal foggia (*Tractatus de beatitudinibus evangelicis*, PL 204, col. 481). O ancora al singolare testo di Gilberto di Hoyland che, con una serietà che solo a noi moderni può ora apparire soffusa di una certa malizia, definisce quali debbano essere le giuste proporzioni dei seni femminili per risultare piacenti. L'ideale fisico che ne emerge appare vicinissimo alle donne delle sculture e delle miniature medievali, dallo stretto corsetto che tende a comprimere e a rialzare il seno;

Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice [...] quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.

[Belli sono infatti i seni che si elevano di poco e sono misuratamente tumidi [...] trattenuti, ma non compressi, legati dolcemente e non liberi di ondeggiare.]

(*Sermones in Canticum* 31, PL 184, col. 163)

2.3. Il collezionismo

Se poi si abbandona il territorio dei mistici e si entra nel campo della restante cultura medievale, sia laica che ecclesiastica, allora la sensibilità al bello naturale e artistico è un fatto assodato.

Si è osservato come il Medioevo non abbia mai saputo fondere la categoria metafisica di bellezza con quella puramente tecnica di arte, così che esse costituirono due mondi distinti e privi di ogni rapporto. Nei paragrafi che seguono esamineremo anche questa questione proponendone una soluzione meno pessimistica, ma sin d'ora non possiamo non rilevare un aspetto della sensibilità comune e del linguaggio quotidiano, che associava pacificamente termini come *pulcher* o *formosus* a opere dell'*ars*. Testi come quelli raccolti dal Mortet (1911-29), cronache delle costruzioni di cattedrali, epistolari su questioni d'arte, commissioni ad artisti, mescolano continuamente le categorie dell'estetica metafisica alla valutazione delle cose d'arte.

Ancora, ci si è chiesto se i medievali, pronti a usare l'arte ai fini didascalici e utilitari, avvertissero la possibilità di una contemplazione disinteressata di un'opera; problema questo che comporta l'altro, della natura e dei limiti del gusto critico

medievale; e che implica la domanda circa la possibile nozione medievale di una autonomia della bellezza artistica. Per rispondere a tali quesiti esisterebbero numerosi testi, ma alcuni esempi ci paiono singolarmente rappresentativi e significativi.

Osserva Huizinga (1919; trad. it.; 381) che “la coscienza di un godimento estetico e la sua espressione in parole non si sono sviluppate che tardi. L'uomo del XV secolo disponeva, per esprimere la sua ammirazione davanti alle opere d'arte, di termini che ci attenderemmo da un borghese stupefatto”. Questa osservazione è in parte esatta, ma occorre stare attenti a non confondere una certa imprecisione categoriale con una assenza di gusto.

Huizinga mostra come i medievali convertissero subito il sentimento del bello in un senso di comunione col divino o con pura e semplice gioia di vivere. Certo, i medievali non avevano una religione della bellezza separata dalla religione della vita (come ci hanno invece mostrato i romantici e i decadentisti). Come vedremo nel capitolo seguente, se il bello era un valore, doveva coincidere col bene, col vero e con tutti gli altri attributi dell'essere e della divinità. Il Medioevo non poteva, non sapeva pensare a una bellezza “maledetta” o, come farà il Seicento, alla bellezza di Satana. Non vi giungerà neppure Dante, che pure capisce la bellezza di una passione che porta al peccato.

Per capire meglio il gusto medievale dobbiamo rivolgerci a un prototipo dell'uomo di gusto e dell'amatore d'arte del XII secolo, Suger, abate di Saint-Denis, animatore delle più grandi intraprese figurative e architettoniche dell'Île de France, uomo politico e umanista raffinato (cfr. Panofsky, ed., 1946; Taylor, 1954; Assunto, 1961). Suger, come figura psicologica e morale è all'opposto di un rigorista come Bernardo; per l'abate di Saint-Denis la casa di Dio ha da essere un ricettacolo di bellezza. Il suo modello è lo stesso Salomone che costruì il Tempio, il sentimento che lo guida è la *dilectio decoris domus Dei*, l'amore per la bellezza della casa di Dio.

Il tesoro di Saint-Denis è ricco di oggetti d'arte e oreficeria che Suger descrive con minuzia e compiacenza “per tema che l'Oblio, geloso rivale della verità, si insinui e cancelli l'esempio per una azione ulteriore”.

Egli ci parla per esempio con passione di “un grande calice di

140 onces d'oro, adorno di gemme preziose, cioè giacinti e topazi, e di un vaso di porfido, reso ammirevole dalla mano dello scultore, che era rimasto inutilizzato in un forziere per molti anni; trasformandolo da anfora nella forma di un'aquila". E nell'enumerare queste ricchezze non può trattenere moti di entusiastica ammirazione e di soddisfazione per avere ornato il tempio con oggetti così ammirevoli;

Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo "crista" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando; Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillius, saphirus, carbunculus et smaragdus.

[Spesso noi contempliamo, al di là del semplice attaccamento alla chiesa nostra madre, questi diversi ornamenti insieme vecchi e nuovi; e quando noi guardiamo la meravigliosa croce di Sant'Eloy – insieme con le più piccole – e quegli incomparabili ornamenti che sono posti sull'altare dorato, allora io dico, sospirando dal profondo del mio cuore; "Ogni pietra preziosa fu la tua veste, il topazio, il diaspro, la crisolite, l'onice, il berillio, lo zaffiro, il carbonchio, lo smeraldo".]

(De rebus in administratione sua gestis, PL 186; ed. Panofsky, 1946; 62)

Davanti a pagine simili, indubbiamente si deve consentire con Huizinga; Suger apprezza anzitutto i materiali preziosi, le gemme, gli ori; il sentimento dominante è quello del meraviglioso, non del bello inteso come qualità organica. In tal senso Suger si apparenta con gli altri collezionisti del Medioevo che riempivano i loro tesori indifferentemente di opere d'arte vere e proprie e delle più assurde curiosità, come appare da inventari quali quello del tesoro del duca di Berry, contenente corna di liocorno, l'anello di fidanzamento di san Giuseppe, noci di cocco, denti di balena, conchiglie dei Sette Mari (Guiffrey, 1894-96; Riché, 1972). E di fronte a collezioni di tremila oggetti tra i quali settecento quadri, un elefante imbalsamato, un'idra, un basilisco, un uovo, che un abate aveva trovato dentro un altro uovo, e della manna caduta durante una carestia, c'è proprio da dubitare della purezza del gusto medievale e del suo senso delle distinzioni tra bello e curioso, arte e teratologia. Però anche di fronte agli elenchi ingenui nei quali Suger si compiace quasi dei termini che usa nell'elencare materiali preziosi, ci accorgiamo di come la

sensibilità medievale, a un gusto ingenuo per il piacevole immediato (e anche questo è un atteggiamento estetico elementare) univa in fondo la coscienza critica del valore del materiale nel contesto dell'opera d'arte, per cui la scelta della materia da comporre è già un primo e fondamentale atto compositivo. Un gusto per la materia plasmata, non solo per il rapporto plasmante, che indica una certa sicurezza e sanità di reazioni.

Quanto poi al fatto che nel contemplare l'opera d'arte il medievale si lasci trascinare piacevolmente dalla fantasia senza soffermarsi sull'unità dell'insieme, e traduca la gioia estetica in gioia di vivere o gioia mistica, questo è ancora una volta documentato da Suger, che ci dice parole di effettivo rapimento a proposito della contemplazione delle bellezze della sua chiesa;

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, [...] videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrae faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

[Perciò, quando per l'amore che nutro per la bellezza della casa di Dio, la caleidoscopica leggiadria delle gemme mi distrae dalle preoccupazioni terrene e, trasferendo anche la diversità delle sante virtù dalle cose materiali a quelle immateriali, l'onesta meditazione mi persuade a concedermi una pausa [...] mi sembra di vedere me stesso in una regione sconosciuta del mondo, che non è completamente né nel fango terrestre, né si trova del tutto collocata nella purezza del cielo, e mi sembra di essere in grado di trasferirmi, con l'aiuto di Dio, da questa inferiore a quella superiore in modo anagogico.]

(*De rebus*, cit.; ed. Panofsky, 1946; 62)

Le indicazioni di questo testo sono molteplici; da un lato notiamo un atto di vera e propria contemplazione estetica provocata dalla presenza sensibile del materiale artistico; dall'altro questa contemplazione ha caratteri propri che non sono né quelli del godimento puro e semplice dei sensibili («fango terrestre») né quelli della contemplazione intellettuale delle cose celesti. Tuttavia il passaggio dalla gioia estetica alla gioia di tipo mistico è quasi immediato. La degustazione estetica dell'uomo medievale non consiste dunque in un fissarsi sull'autonomia del

prodotto artistico o della realtà di natura, ma in un cogliere tutti i rapporti soprannaturali tra l'oggetto e il cosmo, nell'avvertire nella cosa concreta un riflesso ontologico della virtù partecipante di Dio.

2.4. Utilità e bellezza

È difficile oggi comprendere questa distinzione tra bellezza e utilità, bellezza e bontà, *pulchrum* e *aptum*, *decorum* e *honestum*, di cui sono piene le discussioni scolastiche e le disquisizioni di tecnica poetica. I teorici si sforzano spesso di distinguere queste categorie, e un primo esempio lo abbiamo in una pagina di Isidoro di Siviglia (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, col. 551), per il quale il *pulchrum* è ciò che è bello per se stesso e l'*aptum* ciò che è bello in funzione di qualcosa (dottrina peraltro tramandata dall'antichità e passata da Cicerone ad Agostino e da Agostino a tutta la Scolastica). Ma l'atteggiamento pratico di fronte all'arte manifesta più una mistione che una distinzione di aspetti. Quegli stessi autori ecclesiastici che celebrano la bellezza dell'arte sacra insistono poi sul suo fine didascalico; il fine di Suger è quello già sancito dal sinodo di Arras nel 1025, per cui ciò che i semplici non potevano cogliere attraverso la scrittura dovesse essere loro appreso attraverso le figure; il fine della pittura, dice Onorio di Autun, da buon enciclopedista che riflette la sensibilità dei tempi suoi, è triplice; essa serve anzitutto per abbellire la casa di Dio (*ut domus tali decore ornetur*), per richiamare alla memoria la vita dei santi e infine per il diletto degli incolti, dato che la pittura è la letteratura dei laici, *pictura est laicorum litteratura*. E quanto alla letteratura, il dettame corrente è quello sin troppo noto del "giovare e dilettere", della *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (dignità del concetto e bellezza dell'eloquio) su cui si diffonde l'estetica contenutistica dei letterati carolingi.⁶

Quel che bisogna ricordare è che tali concezioni non rappresentano mai una depauperazione didascalica dell'arte; la verità è che per il medievale è difficilissimo vedere i due valori separati, e non per difetto di spirito critico, ma perché non riesce a concepire una opposizione tra valori – se di valori si tratta. E non a caso uno dei più grossi problemi dell'estetica scolastica è stato proprio quello della integrazione a livello metafisico del

bello con gli altri valori. La discussione sulla trascendentalità del bello ha costituito il massimo tentativo di legittimare la sensibilità di cui si è detto, pur elaborando distinzioni che dessero ragione dei piani di autonomia nei quali il valore estetico poteva realizzarsi.

2.5. La bellezza dei mostri

Questa teoria della bellezza universale dovrebbe scontrarsi con il gusto corrente dell'uomo medievale, popolato da esseri portentosi e da mostri. Questi esseri dovrebbero essere "brutti" se – come vedremo – uno dei criteri della bellezza sarà l'*integritas*, il criterio che riconosce come bello ogni essere che abbia ciò che per natura deve avere, e in base al quale Tommaso dirà che *muti- atos turpes dicimus* (I *Sent.*, IV, 44, 3, 1, 1 co.). Eppure la cultura medievale è affascinata dal meraviglioso, che è poi la forma che all'epoca assume quello che per i secoli successivi sarà l'esotico. Molti viaggiatori del tardo Medioevo si lanciano alla scoperta di nuove terre anche perché da questo meraviglioso sono affascinati, e s'ingegnano di ritrovarlo anche quando non c'è. Come si concilia questo gusto per il difforme con le varie teorie della perfezione estetica?

Anzitutto il pensiero medievale ammette un principio che viene osservato quasi uniformemente; seppure esistano esseri e cose brutte, l'arte ha il potere di rappresentarle in modo bello, e la bellezza (o almeno la fedeltà realistica) di questa imitazione rende il brutto accettabile. ("Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem", S. *Th.* I, 39, 8 co.). In secondo luogo la mentalità simbolistica dei primi secoli medievali, partendo dal detto di san Paolo per cui in questo modo vediamo le cose soprannaturali *in aenigmate*, in forma allusiva e simbolica, ne trae l'idea che ogni essere mondano, animale, pianta o pietra che sia, abbia una significazione morale (ci ammaestra su virtù e vizi), o allegorica, e cioè attraverso la sua forma o i suoi comportamenti simboleggi realtà soprannaturali. Per questo, accanto a bestiari che sembrano soltanto prediligere il meraviglioso e l'insolito (come il *Liber de monstrorum diversi generibus*), sin dal Fisiologo prendono forma i bestiari "moralizzati", dove non solo a ogni animale noto ma a

ogni mostro leggendario vengono associati insegnamenti mistici e morali. Ma se Dio ha inserito i mostri nel suo disegno, come possono questi esseri insinuarsi nell'armonia del creato come elemento di disturbo e deformazione?

Il problema era già stato affrontato da Agostino in un paragrafo della sua *Città di Dio*; anche i mostri sono creature divine e in qualche modo appartengono anch'essi all'ordine provvidenziale della natura. Ci sono esseri, dice Agostino (*Civitas Dei* XVI, 8), che secondo la storia profana hanno i piedi rovesciati, altri sono di due sessi e hanno la mammella destra di un uomo e quella sinistra di una donna, altri non hanno bocca e respirano soltanto per mezzo delle narici, altri ancora sono alti quanto un gomito e perciò dai greci erano detti pigmei; in qualche posto le donne possono concepire all'età di cinque anni e non vivono più di otto. Raccontano pure che esiste un popolo di uomini che hanno una sola gamba e non flettono il ginocchio, pur essendo velocissimi, e d'estate, quando sono sdraiati per terra, si proteggono con l'ombra dei propri piedi... Ma è Dio che ha creato tutti gli esseri, ed Egli sa quando e come si deve o si dovrà creare, poiché conosce la bellezza dell'universo e la somiglianza o la diversità delle sue parti. Chi però non può contemplare l'insieme rimane come conturbato dalla deformità di una sua parte, poiché ignora il contesto cui deve essere riferita.

Sarà poi compito di molti mistici, teologi e filosofi medievali dimostrare come, nel gran concerto sinfonico dell'armonia cosmica, gli stessi mostri contribuiscano, sia pure per contrasto (come fanno le ombre e i chiaroscuri in un quadro) alla bellezza dell'insieme. Per Rabano Mauro i mostri non sono contro natura perché nascono per volontà divina. Anche le cose brutte si compongono nell'armonia del mondo per via di proporzione e contrasto. La bellezza (e questa sarà ormai persuasione comune a tutta la Scolastica) nasce proprio da questi contrasti, e anche i mostri hanno una ragione e una dignità nel concento del creato, il male nell'ordine diviene bello e buono perché da esso nasce il bene, e accanto ad esso il bene meglio rifulge (cfr. la *Summa* di Alessandro di Hales, II). Guglielmo d'Alvernia dirà che la varietà accresce la bellezza dell'universo, e pertanto le cose che ci paiono sgradevoli sono necessarie all'ordine universale, mostri compresi. È l'ordine nel suo insieme che è bello, e da questo punto di vista

viene redenta *anche* la mostruosità che contribuisce all'equilibrio di quell'ordine.

¹ Ed. critica *S. Bernardi Opera* III, ed. J. Leclercq - C.-H. Talbot- H. Rochais, Roma, Editiones Cistercienses, 1963, trad. it. di F. Gastaldelli in *Opere di S. Bernardo*, Milano, Scriptorium Claravallense, 1984, vol. I; 209.

² Di fronte a opere come lo *Stabat Mater* e il *Dies irae* Curtius afferma che prima di Dante non vi fu nulla di pari valore artistico. Troviamo qui d'altra parte una consapevolezza tecnica che non poteva non stimolare la riflessione teorica. Non dimentichiamo che è questa poesia a consolidare in tutte le sue possibilità l'invenzione della rima. Sulla sensibilità estetica dei mistici cfr. Assunto (1961; 98-101) e Duby (1976).

³ L'argomento è ripreso da Dionigi il Certosino in *De vita canonicorum* a. 20.

⁴ In tutto il volume, quando non diversamente indicato, la traduzione è mia. (N.d.A)

⁵ Trad. it. di V. Liccaro in *Didascalicon. I doni della promessa divina*, Milano, Rusconi, 1987. Su questo tema cfr. De Bruyne (1946, II; 5) e Assunto (1961; 123-138).

⁶ *Gemma animae* 122 (PL 172, col. 586); cfr. pure Guglielmo Durando nel *Rationale divinorum officiorum* (1, 3); e anche Tommaso, III *Sent.* d. 9, 1, 2; su Guglielmo Durando, vedi Azzaro (1968).

3. IL BELLO COME TRASCENDENTALE

3.1. La visione estetica dell'universo

I medievali parlano continuamente della bellezza di tutto l'essere. Se la storia di quest'epoca è piena di ombre e contraddizioni, l'immagine dell'universo che traspare dagli scritti dei suoi teorici è piena di luce e ottimismo. Insegna il *Genesi* che, al termine del sesto giorno, Dio aveva visto che tutto ciò che aveva fatto era buono (1, 31), e dal libro della *Sapienza*, commentato da Agostino, essi apprendevano che il mondo è stato creato da Dio secondo *numerus*, *pondus* e *mensura*; categorie cosmologiche che sono, come vedremo anche in seguito, categorie estetiche oltre che manifestazioni del *Bonum* metafisico.

Accanto alla tradizione biblica, ampliata dai Padri, la tradizione classica concorreva a rafforzare questa visione estetica dell'universo. La bellezza del mondo come riflesso e immagine della bellezza ideale era concetto di origine platonica; e Calcidio (tra III e IV sec. d.C.) nel suo Commentario al *Timeo* (opera fondamentale nella formazione dell'uomo medievale) aveva parlato del *mundus speciosissimus generatorum [...] incomparabili pulchritudine* (splendido mondo degli esseri generati [...] di incomparabile bellezza), facendo sostanzialmente eco alla conclusione del dialogo platonico (che peraltro il suo commento, incompleto, non aveva portato a conoscenza del Medioevo);

Perché questo mondo, ricevendo animali mortali ed immortali ed essendone pieno, è così divenuto un animale visibile, che accoglie in sé tutte le cose visibili, ed è immagine dell'intelligibile, dio sensibile, massimo ottimo e bellissimo, e perfettissimo questo cielo uno e unigenito.⁷

E Cicerone nel *De natura deorum* riconfermava; *Nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est*, di tutte le cose, nulla è migliore e più bello del cosmo.

Tutte queste affermazioni trovano però nella temperie intellettuale del Medioevo una traduzione in termini assai più enfatici, in virtù sia di una naturale componente cristiana di

amorosa adesione all'opera divina, sia di una componente neoplatonica. Entrambe hanno la loro sintesi più suggestiva nel *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi Areopagita. Qui l'universo appare come inesausta irradiazione di bellezze, una grandiosa manifestazione della diffusività della bellezza prima, una cascata abbacinante di splendori;

Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cumfulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et callos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

[Il bello soprasostanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno; essa che, come causa dell'armonia e dello splendore di tutte le cose, getta su tutti, a guisa di luce, le effusioni che rendono belli del suo raggio sorgivo, chiama a sé tutte le cose – donde appunto si dice anche Bellezza – e raccoglie in se stessa tutto in tutto.]

(*De divinis nominibus* IV, 7, 135; trad. it.; 301-302)

Tutti i commentatori di questo autore non si sottraggono al fascino di questa visione che conferiva dignità teologica a un sentimento naturale e spontaneo dell'animo medievale.

Scoto Eriugena elaborerà una concezione del cosmo come rivelazione di Dio e della sua bellezza ineffabile attraverso le bellezze ideali e corporali, diffondendosi sulla venustà di tutta la creazione, delle cose simili e delle dissimili, dell'armonia dei generi e delle forme, degli ordini differenti di cause sostanziali e accidentali conchiusi in meravigliosa unità (*De divisione naturae* 3, PL 122, coll. 637-638). E non c'è autore medievale che non torni su questo tema di una polifonia del mondo che impone spesso, accanto alla constatazione filosofica espressa in termini controllati, il grido di ammirazione estatica;

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi [...] invenies [...] ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum [...] caeteras vero creaturas pro varietate [...] mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.

[Quando osservi l'eleganza e la magnificenza dell'universo [...] trovi che [...] questo stesso universo assomiglia a un bellissimo cantico [...] [e trovi che] le altre creature, che grazie alla loro varietà [...] si accordano in una

stupenda armonia, costituiscono un concerto di meravigliosa letizia.]
(Guglielmo d'Alvernia, *De anima* V, 18, in Pouillon, 1946; 272)

Per definire in termini più filosofici questa visione estetica del cosmo erano state elaborate numero se categorie provenienti tutte dalla triade sapienziale; dal *numerus*, *pondus et mensura* erano derivati il *modus*, la *forma* e l'*ordo*, la *substantia*, la *species* e la *virtus*, il *quod constat*, *quod congruit* e *quod discernit* e così via. Si trattava sempre tuttavia di espressioni non coordinate e impiegate sempre a definire sia la bontà sia la bellezza delle cose, come appare ad esempio in questa affermazione di Guglielmo di Auxerre;

Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo [...] Penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.

[Nella sostanza si identificano la sua bontà e la sua bellezza [...] La bellezza di un oggetto si giudica a partire da queste tre cose (specie, numero e ordine), nei quali consiste la bellezza, secondo Agostino.]

(*Summa aurea*, Paris, 1500, f. 57d e 67a; cfr. Pouillon, 1946; 266)

A un certo punto di maturazione, la Scolastica sente il bisogno di sistemare queste categorie e di definire finalmente con rigore filosofico quella visione estetica del cosmo così diffusa e pure così vaga, ricca di metafore poetiche.

3.2. *I trascendentali. Filippo il Cancelliere*

La Scolastica del XIII secolo è impegnata a confutare il dualismo che, dalla religione persiana dei manichei e dalle varie correnti gnostiche dei primi secoli del cristianesimo, per vari filoni si era diffuso presso i catari, specie in Provenza. L'eresia dualistica vedeva non solo l'animo umano, ma il cosmo intero agitato da una lotta tra i due principi della luce e delle tenebre, del bene e del male, entrambi increati ed eterni. In altre parole, per le eresie dualistiche, il male non era un accidente sopravvenuto dopo la creazione divina (degli angeli o del mondo) ma una sorta di tara originaria di cui soffre la divinità stessa.

Di fronte al sospetto che nel mondo possa instaurarsi una dialettica dall'esito incerto tra il bene e il male, la Scolastica

cerca di confermare la positività di tutta la creazione, anche nelle apparenti zone d'ombra. Lo strumento che la Scolastica elabora compiutamente per operare questa rivalutazione dell'universo è la nozione di proprietà trascendentali come *conditiones concomitantes* dell'essere.⁸

Se si stabilisce che unità, verità, bontà non sono valori che si realizzano sporadicamente e accidentalmente ma ineriscono come proprietà coestensive all'essere, a livello metafisico, ne deriverà che ogni cosa esistente è vera, una e buona.

In questo clima di interessi, agli inizi del secolo, nella *Summa de bono* di Filippo il Cancelliere, assistiamo al primo tentativo di fissare una nozione esatta di trascendentale e di determinare un abbozzo di classificazione sulla base dell'ontologia aristotelica, degli accenni che lo Stagiritita fa all'*uno* e al *vero* nel primo libro della *Metafisica* (III, 8; IV, 2; X, 2) e sulle conclusioni cui erano già pervenuti gli arabi (arricchendo la serie aristotelica delle proprietà dell'essere con la *res* e l'*aliquid*). Insistendo particolarmente sul *bonum* (innovazione questa, appunto, della polemica antimanichea del XIII secolo) Filippo elabora, ispirandosi agli arabi, la nozione di identità e convertibilità dei trascendentali e del loro differire *secundum rationem*. Il bene e l'essere si convertono reciprocamente, tuttavia il bene aggiunge qualcosa all'essere secondo il modo in cui viene considerato; *bonum et ens convertuntur [...] bonum tamen abundat ratione supra ens*. Il bene è l'essere visto nella sua perfezione, nel suo efficace corrispondere al fine cui tende, così come l'*unum* è l'ente visto sotto l'aspetto dell'indivisibilità (Pouillon, 1939).

Filippo non parla affatto del bello, ma specie nei commentari allo Pseudo-Dionigi (influenzati dai suoi continui accenni alla *pulchritudo*) i contemporanei sono costretti a domandarsi se anche il bello sia un trascendentale. Anzitutto per definire attraverso categorie rigorose la visione estetica del cosmo, poi per spiegare a livello dei trascendentali la varia e complessa terminologia triadica, e infine per chiarire, su questo piano di precisione metafisica, i rapporti tra bene e bello secondo le esigenze di distinzione proprie della metodologia scolastica. La sensibilità del tempo rivive in un'atmosfera di spiritualismo cristiano la *kalokagathía* greca, l'endiadi *kalòs kai agathós* (bello e buono) che indicava l'armonica congiunzione di bellezza fisica e virtù. Ma il

filosofo scolastico vuole discernere con chiarezza in cosa consista questa identità di valori e quale sia la loro sfera di autonomia. Se il bello è una stabile proprietà di tutto l'essere, la bellezza del cosmo sarà fondata sulla certezza metafisica e non su un semplice sentimento poetico di ammirazione. Ma l'esigenza di una distinzione *secundum rationem* dei trascendentali porterà a definire a quali specifiche condizioni l'essere possa venire visto come bello; fissando quindi, in un campo di unità dei valori, le condizioni di autonomia del valore estetico.

3.3. I commenti allo Pseudo-Dionigi

Questa discussione ha una notevole importanza perché ci mostra come la filosofia abbia sentito a un certo punto l'esigenza di occuparsi criticamente del problema estetico. Agli inizi il Medioevo, se pure parlava di cose belle e di bellezza del tutto, era stato molto restio a elaborare categorie specifiche al riguardo. Un esempio interessante ci è dato dal modo in cui i traduttori del testo greco dello Pseudo-Dionigi reagivano a espressioni come *kalón* e *kállos*. Nell'827 Ilduino, il primo traduttore del testo, di fronte ai paragrafi 133-134 del IV capitolo dei *Nomi divini*, intendendo il *kalón* come bontà ontologica, traduce;

Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa [...] bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat.

[Il bene poi e la bontà non sono riconducibili, pur nella loro distinzione, a un unico principio grazie a un'unica causa onnicomprensiva [...] Buono definiamo ciò che partecipa del bene.]

Tre secoli più tardi Giovanni Saraceno tradurrà lo stesso brano in questo modo;

Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit [...] Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine [...] etc.

[Il bello e la bellezza non devono essere divisi nella causa che in sé sola tutto comprende [...] Diciamo bello ciò che partecipa della bellezza [...] ecc.]

(*Dyonisiaca*; 178-179)

Come dice De Bruyne, tra il testo di Ilduino e quello di Giovanni Saraceno c'è un mondo. E non si tratta solo di un mondo dottrinale, di un mondo di approfondimento del testo dionisiano. Tra Ilduino e il Saraceno c'è la fine dei secoli barbarici, la rinascenza carolingia, l'umanesimo di Alcuino e Rabano Mauro, il superamento delle inquietudini sulla fine del primo millennio, un nuovo senso della positività della vita, l'evoluzione dal feudalesimo alle civiltà comunali, le prime crociate, lo sblocco dei traffici, il romanico con le grandi vie di pellegrinaggio a Santiago de Compostela, la prima fioritura del gotico. La sensibilità al valore estetico si evolve con un accrescersi di orizzonti terreni, e insieme col tentativo di sistemare la nuova visione del mondo nei quadri di una dottrina teologica.

Tra Ilduino e il Saraceno l'ascrizione implicita del bello ai trascendentali avviene già in vari modi, come accade ad esempio con Otloh di Sant'Emmerano che, all'inizio dell'XI secolo, attribuisce la caratteristica fondamentale del bello, la *consonantia*, a ogni creatura; *consonantia ergo habetur in omni creatura*, l'armonia si riscontra in ogni creatura (*Dialogus de tribus quaestionibus*, PL 146, col. 120).

Su questa linea si formeranno le varie teorie dell'Ordine cosmico e della struttura musicale dell'universo (come si vedrà più avanti). Finché, mediante gli strumenti terminologici apprestati da indagini come quella di Filippo il Cancelliere, il XIII secolo lavorerà con solerte acribia su categorie precise e sui loro rapporti.

3.4. Guglielmo d'Alvernia e Roberto Grossatesta

Guglielmo d'Alvernia, nel 1228, nel *Tractatus de bono et malo* si sofferma sulla bellezza dell'azione onesta e dice che, così come la bellezza sensibile è ciò che *piace a chi la vede* (affermazione interessante sulla quale ritorneremo), la bellezza interiore è ciò che procura diletto all'animo di chi la intuisce e induce ad amarla. La bontà che noi troviamo nell'animo umano la nominiamo come bellezza ed eleganza per analogia con la bellezza esteriore e visibile (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Egli stabilisce

un'equivalenza tra bellezza morale e *honestum*, assumendola chiaramente dalla tradizione stoica, da Cicerone e da Agostino (e probabilmente dalla retorica aristotelica; “Il bello è ciò che è preferibile per sé e lodevole, o ciò che, essendo buono, è gradevole perché è buono”, *Retorica* I, 9, 1366a 33). Tuttavia Guglielmo si arresta a questa identificazione senza approfondire il problema (per i testi cfr. Pouillon, 1946; 315-316).

Nel 1242 Tommaso Gallo di Vercelli termina una *Explanatio* del *Corpus Dionysianum* e ritorna su questa assimilazione del bello al bene. Prima del 1243 Roberto Grossatesta, nel suo commentario a Dionigi (vedi Pouillon, 1946; 319-322), attribuendo a Dio come nome la *Pulchritudo*, sottolinea;

Si igitur omnia communiter bonum pulchrum “appetunt”, idem est bonum et pulchrum.

Se dunque tutte le cose hanno in comune il fatto di tendere verso il bene e il bello, allora il bene e il bello sono la stessa cosa.

Ma aggiunge che se i due nomi sono uniti nell'oggettività della cosa (e nell'unità di Dio i cui nomi manifestano i benefici processi creativi che da lui procedono alle creature) bene e bello *diversa sunt ratione*;

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

[Dio infatti è detto buono in quanto conduce ogni cosa all'essere e al rispettivo bene e la fa progredire e la porta a compimento e la conserva in questo stato, si dice inoltre bello in quanto produce l'armonia fra tutti gli oggetti e all'interno di ciascuno di essi nella propria identità.]

(Pouillon, 1946; 321)

Il bene nomina Dio in quanto conferisce esistenza alle cose e le conserva all'essere, il bello in quanto si fa *causa organizzante* del creato. Si può notare come il metodo usato da Filippo per distinguere l'*unum* e il *verum* sia da Roberto adattato per il *pulchrum* e il *bonum*.

3.5. La *Summa fratris Alexandri e Bonaventura*

Ma vi è un altro testo fondamentale apparso compiutamente

solo nel 1245, che tuttavia il Grossatesta poteva aver conosciuto anche prima. È la *Summa Theologica* detta di Alessandro di Hales (nota anche come *Summa fratris Alexandri*), opera di tre autori francescani, Jean de la Rochelle, un non meglio identificato Frater Considerans e Alessandro stesso.⁹ Qui il problema della trascendentalità del bello e della sua distinzione viene risolto in modo decisivo.

Jean de la Rochelle si domanda *si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum*, se cioè bello e bene siano identici secondo l'intenzione. Per *intentio* egli pensa l'intenzione di colui che guarda la cosa, e in tale domanda sta la novità dell'impostazione. Infatti, che *pulchrum* e *bonum* siano identici nell'oggetto egli lo dà per assodato, e si avvale dell'affermazione agostiniana per la quale l'*honestum* è assimilato alla bellezza intelligibile. Tuttavia, il bene, in quanto coincide con l'*honestum*, e il bello, non sono la stessa cosa;

Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

[Infatti il bello indica la disposizione del bene in quanto è piacevole alla facoltà apprensiva, il bene invece significa la disposizione in quanto diletta il sentimento.]

(*Summa fratris Alexandri* I, 103)

Mentre il bene si rapporta alla causa finale, il bello *si rapporta alla causa formale*. Infatti *speciosus* viene da *species*, *forma* (un'idea che già troviamo in Plotino – *Enneadi* I, 6, 2; I, 8, 3; II, 4, 1 – e in Agostino, *De vera religione* 40, 20). Ora, nella *Summa fratris Alexandri*, parlando di forma si intende il principio sostanziale di vita, la forma aristotelica. Su questa nuova base si fonda dunque la bellezza dell'universo. Vero, bene, bello – come meglio chiarisce a sua volta Frater Considerans – sono convertibili e differiscono logicamente (*ratione*). La verità è la disposizione della forma in rapporto all'interno della cosa, la bellezza è la disposizione della forma in rapporto all'esterno.

Questo testo, insieme a numerose altre affermazioni, contiene punti di grande interesse che lo distinguono da quello apparentemente analogo del Grossatesta. Per quest'ultimo bene e bello differiscono *ratione* dal punto di vista di Dio e dello

specificarsi del processo creativo; nella *Summa fratris Alexandri*, invece, il differire *ratione* è piuttosto un differire *intentione*. Ciò che specifica la bellezza della cosa è il suo riferirsi al soggetto conoscente. In più, mentre per Roberto Grossatesta bene e bello erano pur sempre nomi divini e sostanzialmente si identificavano in seno all'Unità diffusiva di vita, nella *Summa* i due valori sono anzitutto fondati sulla forma concreta della cosa.

A questo punto non appare neppure più come indispensabile l'ascrivere a chiare lettere il bello alla serie dei trascendentali. La *Summa* dei tre francescani non lo fa per la prudenza tipica con la quale gli scolastici erano riluttanti a omologare *apertis verbis* ogni tipo di innovazione filosofica. E i filosofi seguenti adotteranno tutti più o meno la stessa cautela.

Appare quindi molto audace la soluzione proposta da Bonaventura nel 1250, in un opuscolo che ebbe scarsa risonanza.¹⁰ Qui egli elenca esplicitamente le quattro condizioni dell'essere, e cioè *unum, verum, bonum et pulchrum* e spiega la loro convertibilità e distinzione. L'uno riguarda la causa efficiente, il vero quella formale, il bene quella finale; ma il bello *circuit omnem causam et est commune ad ista [...] respicit communiter omnem causam* (il bello abbraccia tutte le cause ed è comune ad esse [...]) [il bello] riguarda in generale ogni causa). Singolare definizione, dunque, del bello come *splendore dei trascendentali riuniti*, per usare un'espressione che certi interpreti moderni della Scolastica hanno elaborato senza peraltro avere presente questo testo (cfr. Maritain, 1920; 183; Marc, 1951-52).

Ma, per interessante che possa apparire la formulazione di Bonaventura, la *Summa* di Alessandro di Hales contiene innovazioni più radicali, anche se meno scoperte. I due punti definitivamente fissati da questo testo (il bello è fondato sulla forma di una cosa; ciò che distingue il bello è il particolare rapporto di fruizione in cui si pone col soggetto conoscente) sono destinati a essere ripresi con successo.

3.6. Alberto Magno

Il primo punto diviene oggetto della discussione di Alberto Magno nel suo commentario al capitolo IV del *De divinis nominibus* (commentario che sotto il titolo di *De pulchro et bono*

figurò a lungo tra gli *Opuscula* di Tommaso).¹¹

Alberto si rifà alla distinzione della *Summa fratris Alexandri*;

Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum [...] differunt autem ratione [...] bonum separatur a pulchro secundum intentionem.

[Il bene inerisce al bello, per il fatto che il bello si trova nello stesso sostrato in cui è il bene [...] essi differiscono però a causa del modo in cui li intende la ragione [...] il bene è distinto dal bello secondo l'intenzione.]

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 86, *Opera omnia* XXXVII/1; 182 e 191)

Quindi egli dà una definizione rimasta famosa ed esemplare;

Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

[L'essenza universale del bello consiste nello splendore della forma sulle parti proporzionate della materia o sopra le diverse forze o azioni.]

(*Ibid.*, IV, 72, *Opera omnia* XXXVII/1; 182)

Con un'affermazione del genere il bello viene veramente ad appartenere a ogni ente a titolo metafisico, e la bellezza dell'universo può essere garantita al di là di qualsiasi entusiasmo lirico. In ogni ente è possibile scoprire la bellezza come splendore della forma che lo ha portato alla vita; della forma che ha ordinato la materia secondo canoni di proporzione e vi risplende a mo' di luce, espressa dal sostrato ordinato che ne rivela l'azione ordinante.

[Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali, [e di conseguenza] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color supersplendeat eis [...] ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualem ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae.]

La bellezza consiste negli elementi che compongono [l'oggetto bello] per quel che riguarda la materia, ma nello splendore della forma per quel che riguarda la forma [e di conseguenza] così come la bellezza di un corpo richiede che ci sia una debita proporzione delle membra e che il colore risplenda su di esse [...], allo stesso modo l'essenza universale della bellezza esige la reciproca proporzione di ciò che equivale [alle membra nel corpo], siano esse parti o principi o qualunque altra cosa su cui risplenda la luminosità della forma.

Le nozioni empiriche di bellezza tramandate dalle varie tradizioni si compongono qui in un quadro ispirato all'ilemorfismo aristotelico. Posizione importante per comprendere anche l'estetica di Tommaso. La forma (*morfé*) si compone con la materia (*hýle*) per dare vita alla sostanza concreta e individuale. Per Alberto, è nel contesto ilemorfico che trovano risoluzione pacifica tutte le varie triadi di origine sapienziale; infatti *modus*, *species* e *ordo*, *numerus*, *pondus* e *mensura* divengono predicati della realtà formale. La perfezione, il bello, il bene si fondano sulla forma, e affinché qualcosa sia buono e perfetto dovrà avere tutte quelle caratteristiche che presiedono e conseguono alla forma. La forma presuppone una sua determinazione secondo il *modus* (secondo *mensura* e proporzione, quindi), colloca l'ente nei limiti di una *species* (secondo un dosaggio di elementi costitutivi, e cioè secondo il *numerus*) e in quanto atto lo dirige attraverso un'inclinazione particolare o *pondus*, al suo fine proprio, l'*ordo* dovuto.¹²

Tuttavia la concezione albertina, pur così articolata e progredita, non considera il riferimento all'atto umano conoscente come costitutivo del bello nella sua *ratio* propria; considerazione che era invece presente nella *Summa fratris Alexandri*. Quella di Alberto appare così come una estetica rigorosamente oggettivistica, dove il bello non è affatto definito *secundum notitiam sui ab aliis*, e cioè secondo la percezione che gli altri ne hanno. Anzi, di fronte a questa espressione rinvenuta nel ciceroniano *De officiis*, Alberto ribatte che la virtù, ad esempio, ha una certa *claritas* in se stessa per la quale rifulge come bella anche se nessuno la percepisce, *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *notitia ab aliis* insiste Alberto, non determina oggettivamente la forma, come invece fa la *claritas*, lo *splendor* che le *inerisce* (*Super Dionysium* IV, 76, *Opera omnia*; 185). La bellezza può darsi a conoscere in questo suo fulgore, ma questa possibilità le è accessoria e non costitutiva.

La distinzione non è da poco. Di fronte a questo oggettivismo metafisico per il quale la bellezza è proprietà delle cose e riluce oggettivamente senza che l'uomo lo possa determinare e impedire, c'è un altro tipo di oggettivismo per il quale il bello, pur essendo una proprietà trascendentale dell'essere, si rivela

tuttavia in un rapporto nel quale l'uomo focalizza l'oggetto *sub ratione pulchri*. Questo secondo tipo di oggettivismo sarà quello di Tommaso.

Non è che Tommaso imposti deliberatamente e con piena coscienza critica una teoria del bello con intenti di originalità. Ma i dati tradizionali che egli accoglie e inserisce nel suo sistema, alla luce del contesto ricevono questa fisionomia. In fondo noi possiamo pensare ai sistemi scolastici (e quello tomista ne è senz'altro il modello più completo e maturo) come a dei grandi cervelli elettronici *ante litteram*; una volta messi a punto tutti i collegamenti, ogni domanda che vi venga introdotta deve ricevere una risposta conclusa. Naturalmente la risposta sarà conclusa e soddisfacente solo nell'ambito di una logica determinata e di un modo di intendere le connessioni del reale; una *summa* è un cervello elettronico che pensa *da medievale*. Tuttavia pensa e risponde anche là dove il suo autore non aveva avuto immediatamente presenti tutte le implicanze di un certo concetto. Ora, la tradizione estetica del Medioevo sviluppa una serie di temi quali la concezione matematica del bello, la metafisica estetica della luce, una certa psicologia della visione e una nozione di forma come splendore e causa di godimento. Sarà seguendo questi temi nel loro sviluppo, attraverso secoli di riprese e discussioni, che potremo meglio capire a quale grado di maturazione essi pervengano nel XIII secolo e come si inseriscano nell'ambito di un sistema (quello tomista) che ne riassume i problemi e le soluzioni.

⁷ 92c, trad. it. di C. Giarratano, Roma-Bari, Laterza, 1984; 468. Il commento di Calcidio, insieme alla sua traduzione latina del *Timeo*, è stato edito da J. H. Waszink nel vol. IV del *Corpus Platonicum Medii Aevi*, London-Leiden, Warburg Inst.-Brill, 1962. Questa compatta bellezza del cosmo suggerisce a Tommaso di York nel suo Sapienziale l'osservazione; *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque*. Il mondo intero è ben tornito, rotondo, ben formato e leggiadro (cit. in De Bruyne, 1946, III; 233).

⁸ I trascendentali sono, nella metafisica scolastica, le proprietà generali dell'essere. A differenza delle categorie, che suddividono l'essere in dieci classi o generi privi di elementi comuni (sostanza, qualità, quantità, relazione ecc.), i trascendentali (così chiamati perché vanno al di là dei confini tra le categorie) sono attributi dell'essere a esso coestensivi. Mentre nessun oggetto può essere nello stesso tempo sostanza e quantità, qualità e relazione, di tutti gli esseri, a prescindere dalla categoria cui appartengono, si predicano i trascendentali. Per questo carattere di coestensività gli scolastici ne affermano la convertibilità con l'essere. Essi sono tradizionalmente l'*unum*, la *res*, l'*aliquid*, il *verum* e il *bonum*. Per il *pulchrum* cfr. 7.4 e 8.

⁹ *Summa Theologica*, a cura dei padri del Collegio San Bonaventura, Firenze, Quaracchi, 1924-48.

¹⁰ Pubblicato da F.-M. Henquin in *Études franciscaines*, 44 (1932) e 45 (1933); testo riportato anche da Pouillon, 1946; 282.

¹¹ Cfr. *S. Thomae Aquinatis – Opuscula omnia genuina quidem necnon spuria [...]* Cura et studio P. Mandonnet O.P., voll. 1-5, Parisiis, Lethielleux, 1927. Ora come *Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 e 76, in *Opera omnia* ed. Leonina, XXXVII/1; 182-183 e 185).

¹² Una complessa e macchinosa sistemazione di tutte le triadi, Alberto aveva realizzato nella *Summa de bono*; cfr. riassunto e schema in De Bruyne (1946, III; 153-161).

4. LE ESTETICHE DELLA PROPORZIONE

4.1. La tradizione classica

Di tutte le definizioni della bellezza una ebbe particolare fortuna nel Medioevo, e proveniva da sant'Agostino (*Epistula* 3, CSEL 34/1; 8); *Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* (Che cosa è la bellezza del corpo? È la proporzione delle parti accompagnata da una certa dolcezza di colorito). Questa formula ne riproduceva una pressoché analoga di Cicerone (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo; Tusculanae* IV, 31, 31), la quale a sua volta riassume tutta la tradizione stoica, e classica in genere, espressa dalla diade *chrôma kai symmetría*.

Ma l'aspetto più antico e fondato di tali formule era sempre quello della *congruentia*, della proporzione, del numero, che traeva addirittura origine dai presocratici.¹³ Attraverso Pitagora, Platone, Aristotele, questa concezione sostanzialmente quantitativa della bellezza era apparsa ricorrentemente nel pensiero greco¹⁴ per fissarsi esemplarmente – e in termini di praticità operativa – nel *Canone* di Policlete e nella esposizione che ne aveva fatto successivamente Galeno (cfr. Panofsky, 1955; 64 sgg., e Schlosser Magnino, 1924; trad. it.; 65 sgg.). Nato come scritto tecnico pratico e inseritosi in un filone di speculazioni pitagoriche, il *Canone* divenne gradatamente documento di estetica dogmatica. Già l'unico frammento che ne possediamo contiene un'affermazione teorica ("il bello sorge, a poco a poco, da molti numeri") e Galeno nel riassumere i concetti del *Canone* dice che "la bellezza non consiste negli elementi ma nell'armoniosa proporzione delle parti; di un dito all'altro, di tutte le dita al resto della mano [...] di ogni parte all'altra, come sta scritto nel *Canone* di Policlete" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Da questi testi nacque dunque il gusto di una formula elementare e polivalente, di una definizione della bellezza che esprima numericamente la perfezione formale, definizione che, consentendo una serie di variabili, sia tuttavia riconducibile al

principio fondamentale della *unità nella varietà*.

L'altro autore per cui la teoria delle proporzioni si trasmette al Medioevo è Vitruvio, al quale si rifanno sia teorici che trattistici pratici, dal IX secolo in poi, trovando nei suoi testi non solo i termini di *proportio* e *symmetria*, ma definizioni di simmetria come *conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus* (conveniente concordanza degli elementi dell'opera e corrispondenza delle parti separate di una determinata parte all'immagine della figura intera, *De architectura* I, 2; III, 1)

Nel XIII secolo Vincenzo di Beauvais nel suo *Speculum majus* (I, 28, 2) riassumerà la teoria vitruviana delle proporzioni umane, dove appare quel canone di convenienza tipico della concezione proporzionale greca per la quale le dimensioni della cosa bella sono determinate l'una in relazione all'altra (il viso sarà una decima parte del corpo ecc.) e non ricondotte ciascuna separatamente a una unità numerica neutra (cfr. Panofsky, 1955; 66); una proporzionalità fondata su armonie concrete e organiche, non su numeri astratti.

4.2. L'estetica musicale

Attraverso tali fonti la teoria delle proporzioni perviene al Medioevo. Alla frontiera tra l'antichità e i tempi nuovi sta Agostino, che mutua a più riprese questo concetto (cfr. Svoboda, 1927), e, autore di influenza incalcolabile su tutto il pensiero scolastico, Boezio. Questi tramanda al Medioevo la filosofia delle proporzioni nel suo aspetto pitagorico originario, sviluppando una dottrina dei rapporti proporzionali nell'ambito della teoria musicale. Attraverso l'influenza di Boezio Pitagora diverrà per il Medioevo il primo inventore della musica; *Primum omnium Pythagoras inventor musicae* (cfr. Engelberti Abb. Admontensis de musica c. X).

Con Boezio si verifica un fatto molto sintomatico e rappresentativo della mentalità medievale. Nel parlare di musica Boezio intende una scienza matematica delle leggi musicali; il musico è il teorico, il conoscitore delle regole matematiche che governano il mondo sonoro, mentre l'esecutore spesso altro non è

che uno schiavo privo di perizia e il compositore è un istintivo che non conosce le bellezze ineffabili che solo la teoria può rivelare. Solo colui che giudica ritmi e melodie alla luce della ragione può essere detto musico. Boezio sembra quasi felicitare Pitagora di avere intrapreso uno studio della musica *relictio aurium iudicio*, prescindendo dal giudizio dell'udito (*De musica* I, 10).

Si tratta di un vizio teoristico che caratterizzerà tutti i teorici musicali del primo Medioevo. Tuttavia questa nozione teorica di proporzione li condurrà a determinare i rapporti effettivi dell'esperienza sensibile, mentre la consuetudine col fatto creativo via via conferirà alla nozione di proporzione significati più concreti. D'altra parte la nozione di proporzione perveniva a Boezio già verificata dall'antichità, e le sue teorie non erano dunque pure affabulazioni astratte. Il suo atteggiamento rivela piuttosto l'intellettuale sensibile che vive in un momento di profonda crisi storica e assiste al crollo di valori che gli sembrano insostituibili; l'antichità classica si è dissolta sotto i suoi occhi di ultimo umanista, nell'epoca barbarica in cui vive la civiltà delle lettere è pressoché nulla, la crisi dell'Europa ha raggiunto uno dei punti più tragici.

Boezio cerca rifugio nella consapevolezza di alcuni valori che non possono venir meno, nelle leggi del numero che regolano la natura e l'arte, comunque appaia la situazione presente. Anche nei momenti di ottimismo per la bellezza del mondo, il suo atteggiamento è pur sempre quello di un saggio che cela la sfiducia nel mondo fenomenico ammirando la bellezza dei noumeni matematici. L'estetica della proporzione entra dunque nel Medioevo come dogma che si rifiuta a qualsiasi verifica, e che stimolerà invece le verifiche più attive e produttive.¹⁵

Le teorie boeziane della musica sono abbastanza note. Un giorno Pitagora osserva come i martelli di un fabbro, picchiando sull'incudine, producano suoni diversi, e si rende conto che i rapporti tra i suoni della gamma così ottenuta sono proporzionali al peso dei martelli. Il numero regge dunque l'universo sonoro nella sua ragion fisica e lo regola nel suo organizzarsi artistico.

Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest [...] Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia [...] Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.

[La consonanza che governa tutte le modulazioni musicali non può essere ottenuta senza suono [...] La consonanza è la concordia di voci differenti ridotte in unità [...] L'armonia è una mescolanza di suoni acuti e gravi che raggiunge soavemente e uniformemente l'udito.]

(*De musica* I, 3 e 8, PL 63, coll. 1172, 1173 e 1176)

La reazione estetica di fronte al fatto musicale si fonda anch'essa su un principio proporzionale; è proprio della natura umana irrigidirsi di fronte a modi musicali contrari e abbandonarsi a quelli gradevoli. Si tratta di un fatto documentato da tutta la dottrina psicagogica della musica; modi diversi influiscono diversamente sulla psicologia degli individui e vi sono ritmi duri e ritmi temperati, ritmi adatti a educare gagliardamente i fanciulli e ritmi molli e lascivi; gli spartani, ci ricorda Boezio, pensavano di dominare gli animi con la musica e Pitagora aveva reso più calmo e padrone di sé un adolescente ubriaco facendogli ascoltare una melodia di modo ipofrigio in ritmo spondaico (poiché il modo frigio lo stava sovraeccitando). I pitagorici, pacificando nel sonno le cure quotidiane, si facevano addormentare da determinate cantilene; svegliatisi si liberavano dal torpore del sonno con altre modulazioni.

Boezio chiarisce la ragione di tutti questi fenomeni in termini proporzionali; l'anima e il corpo dell'uomo sono soggetti alle stesse leggi che regolano i fenomeni musicali e queste stesse proporzioni si ritrovano nell'armonia del cosmo così che micro e macrocosmo appaiono legati da un unico nodo, da un modulo matematico ed estetico insieme. L'uomo è conformato sulla misura del mondo e trae piacere da ogni manifestazione di tale rassomiglianza; *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria*.

Se questa teoria della *proportio* psicologica avrà sviluppi interessanti nella teoria medievale della conoscenza, una fortuna enorme avrà la concezione boeziana della proporzione cosmica. Qui ritorna anzitutto la teoria pitagorica dell'armonia delle sfere attraverso il concetto di *musica mundana*; si tratta della gamma musicale prodotta dai sette pianeti di cui parla Pitagora i quali, ruotando intorno alla Terra immobile, generano ciascuno un suono tanto più acuto quanto più lontano il pianeta è dalla Terra e quanto più rapido, quindi, il suo movimento (*De musica* I, 2). Dall'insieme proviene una musica dolcissima che noi non

intendiamo per inadeguatezza dei sensi, così come non percepiamo odori che i cani invece avvertono – come ci dirà più tardi con un paragone alquanto infelice Gerolamo di Moravia (cfr. Coussemaker, 1864, I; 13).

In questi argomenti avvertiamo ancora una volta i limiti del teoricismo medievale; infatti, come è stato osservato, se ogni pianeta producesse un suono della gamma, tutti i pianeti insieme produrrebbero una dissonanza sgradevolissima. Ma il teorico medievale non si preoccupa di questo controsenso di fronte alla perfezione delle corrispondenze numeriche. E il Medioevo affronterà l'esperienza successiva con questo bagaglio di certezze platoniche, e le vie della scienza sono davvero infinite se alcuni astronomi del Rinascimento arriveranno a sospettare il movimento della Terra proprio dal fatto che, per esigenze di gamma, essa avrebbe dovuto produrre un ottavo suono. D'altra parte la teoria della musica mondana consente anche una più concreta visione della bellezza dei cicli cosmici, del gioco proporzionato del tempo e delle stagioni, della composizione degli elementi e i moti della natura, dei movimenti biologici e della vita degli umori.

Il Medioevo svilupperà una infinità di variazioni su questo tema della bellezza musicale del mondo. Onorio di Autun nel *Liber duodecim quaestionum* dedicherà un capitolo a spiegare *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*, come cioè il cosmo sia disposto in modo simile a una cetra in cui i diversi generi di corde suonano armoniosamente (PL 172, col. 1179). Scoto Eriugena ci parlerà della bellezza del creato costituita dal consonare dei simili e dei dissimili a modo di armonia le cui voci, ascoltate isolatamente, non dicono nulla, ma fuse in un unico concerto rendono una naturale dolcezza (*De divisione naturae* II, PL 122).

4.3. La scuola di Chartres

Nel XII secolo, al di fuori della speculazione strettamente musicale, ma pur sempre su basi platoniche, si sviluppa poi la cosmologia “timaica” della scuola di Chartres, fondata su di una visione estetico-matematica. “Il loro cosmo è lo sviluppo,

attraverso gli scritti aritmetici di Boezio, del principio agostiniano secondo il quale Dio dispose ogni cosa *ordine et mensura*, e si ricollega strettamente al concetto classico di *kósmos*, come *consentiens conspirans continuata cognatio* sorretta da un principio divino che è *anima, provvidenza, fato*.”¹⁶ L’origine di tale visione è, come già si è detto, il *Timeo*, che ricordava al Medioevo come “Dio volendolo rassomigliare al più bello e al più compiutamente perfetto degli animali intelligibili, compose un solo animale visibile, che dentro di sé raccoglie tutti gli animali che gli sono naturalmente affini [...] E il più bello dei legami è quello che faccia, per quanto è possibile, una cosa sola di sé e delle cose legate; ora la proporzione compie ciò in modo bellissimo” (30d e 31c; trad. it. cit.; 370-371).

Per la scuola di Chartres opera di Dio sarà appunto il *kósmos*, l’ordine del tutto che si contrappone al caos primigenio. Mediatrice di quest’opera sarà la Natura, una forza insita nelle cose, che da cose simili produce cose simili (*vis quaedam rebus insita, similia de similibus operans*), come dirà Guglielmo di Conches nel *Dragmaticon* (I). La Natura per la metafisica cartrese non sarà solo una personificazione allegorica ma piuttosto una forza che presiede al nascere e al divenire delle cose (cfr. Gregory, 1955; 178 e 212).

E l’*exornatio mundi* è l’opera di compimento che la Natura, attraverso un complesso organico di cause, ha attuato nel mondo una volta creato;

Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.

[La bellezza del mondo è tutto ciò che appare nei suoi singoli elementi, come le stelle in cielo, gli uccelli nell’aria, i pesci in acqua, gli uomini sulla terra.]

(Guglielmo di Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeaneau, Paris, Vrin; 144)

L’*ornatus* come ordine e *collectio creaturarum*. La bellezza comincia ad apparire nel mondo quando la materia creata si differenzia per peso e per numero, si circoscrive nei suoi contorni, prende figura e colore; così, anche in questa concezione cosmologica, l’*ornatus* si avvicina a essere quella struttura individuante delle cose che sarà poi riconosciuta nella

fondazione, che il XIII secolo opererà, del *pulchrum* sulla *forma*. D'altra parte (forse più agli occhi nostri che a quelli dei medievali) questa immagine dell'armonia cosmica appare come una metafora dilatata della perfezione organica di una forma singola, di un organismo della natura o dell'arte. In questa concezione la rigidità delle deduzioni matematiche già è temperata da un senso organico della natura. Guglielmo di Conches, Thierry di Chartres, Bernardo Silvestre, Alano di Lilla non ci parlano di un ordine matematicamente immobile, ma di un processo organico di cui possiamo sempre reinterpretare la crescita risalendo all'Autore; vedendo la seconda Persona della Trinità come causa formale, principio organizzatore di un'armonia estetica della quale il Padre è causa efficiente e lo Spirito è causa finale, *amor et connexio, anima mundi*. La Natura, non il numero, regge questo mondo; la Natura di cui Alano canterà;

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.

Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.

[O figlia di Dio e madre delle cose,
che tieni unito e rendi stabile il mondo,
gemma per gli uomini, specchio per i mortali,
luce del mondo.

Pace, amore, virtù, governo, potere,
ordine, legge, fine, via, guida, origine,
vita, luce, splendore, forma, figura,
regola del mondo.]

(*De planctu naturae*, ed. Häring, Spoleto 1978; 831)

In queste e in altre visioni dell'armonia cosmica si risolvevano anche gli interrogativi posti dagli aspetti negativi della realtà. Anche le cose brutte si compongono nell'armonia del mondo per via di proporzione e contrasto. La bellezza (e questa sarà ormai persuasione comune a tutta la Scolastica) nasce anche da questi contrasti, e anche i mostri hanno una ragione e una dignità nel contento del creato, anche il male nell'ordine diviene bello e buono perché da esso nasce il bene, e accanto ad esso il bene

meglio rifulge (cfr. la *Summa* di Alessandro di Hales, II, ed. cit.; 116 e 175).

4.4. *L'homo quadratus*

Accanto a questa cosmologia naturalistica lo stesso XII secolo portava tuttavia al massimo sviluppo un'altra derivazione delle cosmologie pitagoriche riprendendo e unificando i temi tradizionali della teoria dell'*homo quadratus*. L'origine ne erano le dottrine di Calcidio e Macrobio, specie quest'ultimo (*In Somnium Scipionis* II, 12) che ricordava come *Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*. Il cosmo come grande uomo e l'uomo come piccolo cosmo. Di qui prende la via gran parte dell'allegorismo medievale nel suo tentativo di interpretare attraverso archetipi matematici il rapporto tra microcosmo e macrocosmo. Nella teoria dell'*homo quadratus* il numero, principio dell'universo, viene ad assumere significati simbolici, fondati su serie di corrispondenze numeriche che sono anche corrispondenze estetiche.

Anche qui le prime sistemazioni della teoria sono di tipo musicale; otto sono i toni musicali – osserva un anonimo monaco certosino – perché quattro ne trovarono gli antichi e quattro ne aggiunsero i moderni (e si riferisce ai quattro modi autentici e ai quattro modi plagali);

Syllogizabant namque hoc modo; sicut est in natura, sic debet esse in arte; sed natura in multis quadripartito modo se dividit [...] Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexionones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis. Propter quod concludebant [...] etc.

[<Gli antichi> infatti ragionavano in questo modo; come è nella natura così deve essere nell'arte; ma la natura in molti casi si divide in quattro parti [...] Quattro sono infatti le regioni del mondo, quattro gli elementi, quattro sono le qualità prime, quattro i venti principali, quattro sono le costituzioni fisiche, quattro le facoltà dell'anima e così via. Da ciò concludevano [...] ecc.]

(Anonimo certosino, *Tractatus de musica plana*, ed. Coussemaker, 1864, II; 434)

Il numero quattro diviene così, in altri autori o nella credenza comune, un numero perno e risolutore, carico di determinazioni

seriali. Quattro i punti cardinali, i venti principali, le fasi della luna, le stagioni, quattro il numero costitutivo del tetraedro timaico del fuoco, quattro le lettere del nome ADAM. E quattro sarà, come insegnava Vitruvio, il numero dell'uomo, poiché la larghezza dell'uomo a braccia spalancate corrisponderà alla sua altezza dando così la base e l'altezza di un quadrato ideale. Quattro sarà il numero della perfezione morale, così che *tetragono* sarà detto l'uomo moralmente agguerrito. Ma l'uomo quadrato sarà insieme anche l'uomo pentagonale, perché anche il 5 è un numero pieno di arcane corrispondenze e la pentade è un'entità che simboleggia la perfezione mistica e la perfezione estetica. Cinque è il numero circolare che moltiplicato rinvie continuamente su di sé ($5 \times 5 = 25$; $25 \times 5 = 125$; $125 \times 5 = 625$ ecc.). Cinque sono le essenze delle cose, le zone elementari, i generi viventi (uccelli, pesci, piante, animali, uomini); la pentade è matrice costruttrice di Dio e la si rinvie anche nelle Scritture (il Pentateuco, le cinque piaghe); a maggior ragione la si rinvie nell'uomo, inscrivibile in un cerchio di cui centro è l'ombelico, mentre il perimetro formato dalle linee rette che uniscono le varie estremità dà la figura di un pentagono. E basti ricordare, se non l'immagine di Villard de Honnecourt, quella notissima, ormai rinascimentale di Leonardo. La mistica di santa Hildegarda (con la sua concezione dell'*anima symphonizans*) si basa sulla simbologia delle proporzioni e sul fascino misterioso della pentade. A suo proposito si è parlato di senso sinfonico della natura e di esperienza dell'assoluto svolgentesi su motivo musicale. Ugo di San Vittore afferma che corpo e anima riflettono la perfezione della bellezza divina, l'uno fondandosi sulla cifra pari, imperfetta e instabile, la seconda sulla cifra dispari, determinata e perfetta; e la vita spirituale si basa su una dialettica matematica fondata sulla perfezione della decade (cfr. De Bruyne, 1946, II, 7.5; De Lubac, 1959-64, II/1, VII, 1; 7-40).

Questa estetica del numero ci chiarisce bene, oltretutto, un aspetto sul quale è sempre facile fraintendere il Medioevo; l'espressione "tetragono" per indicare la saldezza morale ci ricorda che l'armonia della *honestas* è allegoricamente armonia numerica e, più criticamente, proporzione dell'azione corretta al fine. Quindi in questo Medioevo sempre accusato di ridurre la bellezza a utilità o moralità, attraverso le comparazioni micro-macrocosmiche è proprio la perfezione etica quella che viene

ridotta a consonanza estetica. Si potrebbe affermare che il Medioevo non tanto riduca l'estetico all'etico ma fondi piuttosto il valore morale su basi estetiche. Ma anche così si falserebbero i fatti; il numero, l'ordine, la proporzione sono principi tanto ontologici quanto etici ed estetici.

4.5. La proporzione come regola artistica

Proveniente dalle teorizzazioni musicali della bassa antichità e del primo Medioevo, l'estetica della proporzione ha assunto varie forme sempre più complesse; ma nel contempo la teoria si è via via provata nel contatto con la realtà artistica di tutti i giorni. Nell'ambito stesso di una teoria della musica, la proporzione si avvia gradatamente a divenire concetto tecnico o comunque criterio formativo. Già in Scoto Eriugena troviamo una prima testimonianza filosofica sul contrappunto (cfr. Coussemaker, 1864, II; 351), ma le scoperte tecniche della storia della musica impongono sempre più di pensare a *determinate* proporzioni, e non alla proporzione in sé.

Verso l'850, con l'invenzione del tropo come versificazione del giubilo allelujatico (e adattamento di ogni sillaba del testo a ogni movimento della melodia) si impone una considerazione in termini proporzionali del processo compositivo. La scoperta, verso il X secolo, della diastematia come concordanza del movimento delle note scritte con quello ascendente o discendente delle note emesse, pone di fronte a problemi di *proportio* non più metafisica. E così accade quando nel IX secolo le due voci dei diafonisti abbandonano l'unisono e cominciano a seguire ciascuna una linea melodica propria, conservando però la consonanza dell'insieme. Il problema si allarga quando dalla diafonia si passa al discanto e da questo alle grandi invenzioni polifoniche del XII secolo. Di fronte a un *organum* di Pérotin, quando dal sottofondo di una nota generatrice sale il movimento complesso di un contrappunto di arditezza veramente gotica, e tre o quattro voci tengono sessanta misure consonanti sulla stessa nota di pedale, in una varietà di ascese sonore pari ai pinnacoli di una cattedrale, allora il musicista medievale che ricorre ai testi della tradizione dà un significato ben concreto a quelle categorie che per Boezio erano astrazioni platoniche.

L'armonia come *diversarum vocum apta coadunatio* (Ubaldo di Saint-Amand, *Musica Enchiriadis* 9, PL 132) diviene un valore tecnico esperito e verificato. Il principio metafisico è ormai un principio artistico. Chi dice che tra la teoria metafisica del bello e quella dell'arte non vi furono contatti, pronunzia un'affermazione davvero arrischiata.

La letteratura, da parte sua, abbonda di concreti e documentati precetti di *proportio*. Geoffroy de Vinsauf, nella *Poetria nova* (verso il 1210), ricorda che per l'*ornatus* vale un principio di convenienza – che ormai non appare più strettamente numerica, ma qualitativa, fondata su concordanze psicologiche e foniche. Sarà conveniente dire *fulvum* l'oro, *nitidum* il latte, *praerubicunda* la rosa, *dulciffuum* il miele. Ogni stile sia *adatto* a ciò di cui si parla, *sic rerum cuique geratur mos suus*. Sulla convenienza si fondano le teorie della *comparatio* e della *collatio*; e importanti al fine nostro sono le raccomandazioni di seguire nello scrivere o un *ordo naturalis* o le otto specie di *ordo artificialis* che rappresentano un notevole esempio di tecnica espositiva. In queste prescrizioni quello che, per la retorica romana era l'*ordo tractandi*, qui diviene l'*ordo narrandi*; e a proposito di tali poetiche esposte da vari autori,¹⁷ Faral osserva che “essi sapevano ad esempio quali effetti trarre dalla simmetria delle scene formanti un dittico e un trittico, di un racconto abilmente sospeso, dell'allacciarsi di narrazioni condotte simultaneamente” (Faral, 1924; 60).

Molti romanzi medievali realizzano queste prescrizioni tecniche; il principio estetico si fa prima metodo di poetica e quindi realtà tecnica; e contemporaneamente si verifica il processo inverso di affinamento delle posizioni teoriche nel loro commisurarsi all'esperienza. Il principio letterario della *brevitas*, che ritorna spesso nel Medioevo, dimostrava a sufficienza, ad esempio, che il *ne quid nimis* raccomandato da Alcuino nel *De Rhetorica* voleva dire inibirsi tutto quello che lo sviluppo di un soggetto non richiedeva necessariamente; come aveva spiegato Plinio il Giovane dimostrando che la descrizione omerica dello scudo di Achille non era lunga perché giustificata dallo svolgersi degli eventi successivi (*Epistola* 5; cfr. Curtius, 1948, *excursus* XIII).

Passando al campo delle arti plastiche e figurative, troviamo il concetto e la norma della simmetria vastamente diffusi, specie

sotto l'influenza del *De architectura* di Vitruvio. Vincenzo di Beauvais, sulle sue orme, ricorda che l'architettura consta di ordine, disposizione, eutritmia, simmetria, bellezza (*Speculum majus* II, 11, 12, 14). Ma il principio di proporzione riappare nella pratica architettonica anche come manifestazione araldico-simbolica di una coscienza estetica del mestiere. Si tratta di quello che potremmo definire l'aspetto esoterico della mistica della proporzione; originatosi dalle sette pitagoriche, esorcizzato dalla Scolastica, sopravviveva presso le consorterie artigiane, se non altro come apparato atto a celebrare e conservare segreti di mestiere.

Così va forse inteso il gusto per le strutture pentagonali che si ritrovano nell'arte gotica, specie nei tracciati dei rosoni della cattedrale. Oltre ai molti altri significati simbolici che il Medioevo le conferirà, dal *Roman de la Rose* alle lotte tra York e Lancaster, la rosa a cinque petali è sempre un'immagine floreale della pentade. Senza vedere in ogni apparizione della pentade un segno di religione esoterica (come incontinentemente vorrebbe Ghyka, 1931, II, 2) è certo che l'uso di questa struttura vale sempre come richiamo a un principio estetico ideale; ponendolo a fondamento dei rapporti rituali, le associazioni di muratori rivelano ancora una volta la coscienza di connessioni tra lavoro artigiano e valore estetico.

In tal senso va vista la riducibilità a schema geometrico di ogni simbolo o sigla artigiana; gli studi fatti sulla *Bauhütte* (la federazione a riti segreti di tutti i maestri muratori, tagliatori di pietre e carpentieri del Sacro Romano Impero) mostrano come tutti i *segni lapidari*, e cioè le sigle personali che ciascun artigiano apponeva alle pietre più importanti della sua costruzione, come le chiavi di volta, sono dei tracciati geometrici a chiave comune, fondati su determinati diagrammi o "griglie" direttrici. Nel ritrovare un centro di simmetria si ritrova la strada, l'orientamento, la razionalità. In questo campo consuetudine estetica e impianto teologico si davano la mano. L'estetica della *proportio* era veramente l'estetica del Medioevo per eccellenza.

Il principio di simmetria, anche nelle sue espressioni più elementari, era un criterio istintivo talmente radicato nell'animo medievale da determinare l'evoluzione stessa del repertorio iconografico. Questo proveniva dalla Bibbia, dalla liturgia, dagli

exempla praedicandi, ma spesso esigenze di simmetria portavano a modificare una scena che la tradizione aveva tramandato in certi termini ben definiti, e persino a far violenza alle abitudini e alle verità storiche più comuni. A Soisson uno dei tre Magi è sacrificato perché non fa *pendant*. Nella cattedrale di Parma, san Martino divide il suo mantello non con uno, ma con due mendicanti. A San Cugat del Vallés, in Catalogna, il Buon pastore, su di un capitello, diventa doppio. A queste stesse ragioni si devono le aquile a due teste o le sirene a due code (Réau, 1951). L'esigenza simmetrica crea il repertorio simbolico.

Un'altra legge d'ordine alla quale l'arte medievale soggiace moltissimo è quella del "quadro"; la figura deve adeguarsi allo spazio della lunetta di un timpano, di una colonna di portale, del tronco di cono del capitello. Talvolta la figura iscritta riceve dalla necessità del quadro una nuova grazia, come accade per quei contadini che nei tondi dei mesi, sulla facciata di Saint-Denis, sembrano falciare il grano a passo di danza, piegati a un movimento circolare. Talvolta l'adeguazione impone forza espressiva, come avviene nelle sculture degli archi concentrici del portale di San Marco a Venezia. Altre volte il quadro esige figure grottesche, vigorosamente rattrappite, con forza del tutto romanica; si pensi alle figure del candelabro di San Paolo fuori le mura. Così, in un circolo dove le generazioni causali sono indiscernibili, le prescrizioni teoriche della *congregatio* e della *coaptatio* interagiscono con la pratica artistica e le tendenze compositive dell'epoca. Ed è interessante notare come tanti aspetti di quest'arte, stilizzazioni araldiche o deformazioni allucinanti, non siano originati da principi di vitalità espressiva, ma di esigenza compositiva. E che questa intenzione prevalesse negli artisti lo suggeriscono le teorie medievali dell'arte, che tendono sempre a essere teorie della composizione formale e non dell'espressione sentimentale.

Tutti i trattati medievali di arti figurative, da quelli bizantini dei monaci di Monte Athos al Trattato del Cennini, rivelano l'ambizione delle arti plastiche di porsi allo stesso livello matematico della musica (Panofsky, 1955; 72-99). Attraverso tali testi le concezioni matematiche si sono tradotte in canoni pratici. Si tratta di regole plastiche, staccate ormai dalla matrice cosmologica e filosofica, pur sempre unite da correnti sotterranee

di gusti e predilezioni. In tal senso ci pare opportuno vedere un documento come l'*Album* o *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt (Hahnloser, 1935; cfr. pure Panofsky, 1955 e De Bruyne, 1946, III, 8, 3). Qui ogni figura è determinata da coordinate geometriche, che non ne danno una stilizzazione astratta, ma tentano piuttosto di impostare dinamicamente la figura in un movimento potenziale. Comunque in questi modelli della concezione figurativa gotica ritornano i moduli proporzionali, gli echi delle teorie vitruviane del corpo umano. E infine, la schematizzazione a cui Villard riduce le cose ritratte – quegli schemi che come linee guida propongono norme direttrici di una figurazione viva e realistica – può essere un riflesso di una teoria della bellezza come *proportio* prodotta e rivelata dalla *resplendentia formae*, quella forma che è appunto *quidditas*, schema essenziale di vita.

Quando il Medioevo elaborerà compiutamente la teoria metafisica del bello, allora la proporzione, come suo attributo, parteciperà della sua trascendentalità. Non esprimibile in una sola formula, la proporzione, come l'essere, si realizza a diversi e molteplici livelli. *Ci sono modi infiniti di essere o di fare secondo proporzione.* È una notevole sdogmatizzazione del concetto, ma in fondo la cultura medievale aveva già da tempo implicitamente riconosciuto questo fatto in virtù di esperienze dirette. Nella teoria musicale, ad esempio, si sapeva che, posto il *modo* come ordine di successione di elementi diversi, bastava abbassare o alzare certe note (diesarle e bemollizzarle) per ottenere un altro modo. Basta capovolgere l'ordine del modo lidio per ottenere il dorico. Quanto agli intervalli musicali, nel IX secolo Ubaldo di Saint-Amand riconosce la quinta come consonanza imperfetta; nel XII secolo le regole codificate del discanto la danno ormai come consonanza perfetta. La proporzione appariva dunque al Medioevo come una conquista progressiva di convenienze godibili, e di tipi di risponderne diversissimi tra loro. In campo letterario, nell'VIII secolo, Beda, nel *De arte metrica*, elabora una distinzione tra metro e ritmo, tra metrica quantitativa e metrica sillabica, notando come i due modi poetici posseggano ciascuno un tipo di proporzione loro propria (cfr. Saintsbury, 1902, I; 404). Constatazione che troviamo anche nei secoli successivi in vari autori, per esempio nel IX secolo in Aureliano di Reomé e Remigio di Auxerre (cfr. Gerbert, 1784, I; 23, 68). Quando si sarà

arrivati all'omologazione teologica e metafisica di tali esperienze, allora la *proportio* sarà divenuta categoria capace di complesse determinazioni, come vedremo nel contesto della dottrina tomista della forma.

Ma l'estetica della *proportio* era pur sempre estetica quantitativa. E non riusciva a dar piena ragione di un gusto qualitativo per il piacevole immediato che il Medioevo manifestava di fronte al colore e alla luce.

¹³ “L'ordine e la proporzione sono belli e utili” (Aristosseno, Diels, 469).

¹⁴ Cfr. Aristotele, *Top.* III, 1, 116f 21; *Met.* XII, 3, 1078a 36, e Platone, *Filebo*, 26a 6.

¹⁵ Combarieu (1913, 6^a ed., Paris 1938, I; 224) sostiene che l'influenza di Pitagora è stata paralizzante in musica come quella di Aristotele lo fu in filosofia. Tuttavia non si può negare che si deve a tale influenza l'evolversi di un principio teorico importante come quello di *proportio*, che la pratica ha poi saputo rapidamente adeguare alle proprie esigenze.

¹⁶ Gregory (1955; 214). Per un'introduzione e una bibliografia più aggiornate sulla scuola di Chartres, vedi Maccagnolo, ed. (1980). Sull'estetica cfr. in particolare Assunto (1961; 139-156).

¹⁷ Si veda a esempio il *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirschau e il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore.

5. LE ESTETICHE DELLA LUCE

5.1. *Il gusto del colore e della luce*

Agostino nel *De quantitate animae* aveva elaborato una rigorosa teoria del bello come regolarità geometrica. Egli affermava che il triangolo equilatero è più bello di quello scaleno perché nel primo c'è maggior eguaglianza; migliore ancora il quadrato, dove angoli eguali fronteggiano lati eguali, ma bellissimo il cerchio, in cui nessun angolo rompe la continua eguaglianza della circonferenza. Ottimo su tutti il punto, indivisibile, centro inizio e termine di se stesso, perno generatore della più bella tra le figure, il cerchio (*De quantitate animae*, *Opere* III, 2; 10-23; cfr. Svoboda, 1927; 59). Questa teoria tendeva a riportare il gusto della proporzione al sentimento metafisico dell'assoluta identità di Dio (anche se nel testo citato gli esempi geometrici venivano impiegati nell'ambito di un discorso sulla centralità dell'anima) e in questa riduzione del molteplice proporzionato alla perfezione indivisa dell'uno esiste potenzialmente quella contraddizione, che il Medioevo si troverà a dover risolvere, tra una estetica della quantità e una estetica della qualità.

L'aspetto più immediato di questa seconda tendenza era rappresentato dal gusto per il colore e per la luce. I documenti che il Medioevo ci fornisce su questa sensibilità istintiva ai fatti cromatici sono singolarissimi e rappresentano un elemento contraddittorio nei confronti della tradizione estetica già esaminata. Abbiamo infatti visto come tutte le teorie della bellezza ci parlassero preferibilmente e sostanzialmente di una bellezza intelligibile, di armonie matematiche, anche quando prendevano in esame l'architettura o il corpo umano.

A proposito del senso del colore (gemme, stoffe, fiori, luce ecc.) il Medioevo manifesta invece un gusto vivacissimo per gli aspetti sensibili della realtà. Il gusto delle proporzioni perviene già come tema dottrinale e solo gradatamente si trasferisce sul terreno della constatazione pratica e del precetto produttivo; il gusto per

il colore e la luce è invece un dato di reattività spontanea, tipicamente medievale, che solo in seguito si articola come interesse scientifico e si sistema nelle speculazioni metafisiche (anche se sin dall'inizio la luce, nei testi dei mistici e dei neoplatonici in genere, appare già come metafora delle realtà spirituali). In più, come già si è accennato, la bellezza del colore è uniformemente sentita come bellezza semplice, di immediata percepibilità, di natura indivisa, non dovuta a un rapporto o a una relazione come avveniva per la bellezza proporzionale.

Immediatezza e semplicità sono dunque le caratteristiche del gusto cromatico medievale. La stessa arte figurativa dell'epoca non conosce il colorismo dei secoli posteriori e gioca su colori elementari, su zone cromatiche definite e ostili alla sfumatura, sull'accostamento di tinte squillanti che generano luce dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che li avvolga in chiaroscuri o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura.

In poesia, parimenti, le determinazioni di colore sono inequivocabili, decise; l'erba è verde, il sangue rosso, il latte candido. Esistono superlativi per ogni colore (come il *praerubicunda* della rosa) e uno stesso colore possiede molte gradazioni, ma nessun colore muore in zone d'ombra. La miniatura medievale documenta chiarissimamente questa gioia per il colore integro, questo gusto festoso per l'accostamento di tinte vivaci. Non solo nella più matura stagione della miniatura fiamminga e borgognona (si pensi alle *Très riches heures du Duc de Berry*) ma anche in opere anteriori, come ad esempio nelle miniature di Reichenau (XI sec.), dove “giustappponendo allo splendore dell'oro dei toni stranamente freddi e chiari, come il lillà, il verde glauco, il giallo sabbia o il bianco azzurrato, si ottengono effetti di colore dove la luce sembra irradiarsi dagli oggetti” (Nordenfalk, 1957; 205).

Quanto alle testimonianze letterarie valga questa pagina dell'*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes per mostrarci l'affinità tra l'immaginazione giocondamente visiva del letterato e quella dei pittori;

Colui che aveva ricevuto l'ordine porta il mantello e la tunica, che era foderata da ermellino bianco sino alle maniche; ai polsi ed al collo vi erano, per non tener nulla celato, più di cento marchi di oro battuto, con

delle pietre di grandissimo potere, violette e verdi, turchine e brune, incassate in tutta la superficie dell'oro [...] Nelle fibbie vi era un'oncia d'oro; da un lato si trovava un giacinto, dall'altro un rubino che mandava più fuoco di un carbonchio. La fodera era d'ermellino bianco, la più fine e la più bella che si potesse vedere. La porpora era abilmente lavorata con crocette di vario colore, violette e vermiglie e turchine, bianche e verdi, violette e gialle.

(trad. it. in Bianchini, ed., 1957; 50)

È veramente la *suavitas coloris* della quale ci parlano i testi già esaminati. E cercarne altri esempi nella letteratura latina o volgare del Medioevo significa veramente accingersi a una messe sterminata. Potremmo ricordare il “dolce colore di oriental zaffiro” di Dante, o il “viso di neve colorato in grana” del Guinizzelli, la “clère et blanche” Durandal della *Chanson de Roland* che riluce e fiammeggia contro il sole; ma gli esempi sono innumerevoli (vedi De Bruyne, 1946, III, 1, 2). D'altra parte fu proprio il Medioevo a elaborare la tecnica figurativa che maggiormente sfrutta la vivacità del colore semplice unito alla vivacità della luce che lo compenetra; la vetrata della cattedrale gotica.

Ma ancora questo gusto per il colore si rivela al di fuori dell'arte, nella vita e nel costume quotidiano, negli abiti, negli addobbi, nelle armi. In una sua affascinante analisi della sensibilità coloristica tardomedievale Huizinga ci ricorda l'entusiasmo di Froissart per le “navi con le bandiere e le fiamme sventolanti e i blasoni variopinti scintillanti al sole. Oppure il giuoco dei raggi del sole sugli elmi, le corazze, le punte delle lance, i pennoncelli e i vessilli dei cavalieri in marcia”. O le preferenze cromatiche menzionate nel *Blason des couleurs* dove sono lodate le combinazioni di giallo pallido e azzurro, arancione e bianco, arancione e rosa, rosa e bianco, nero e bianco; e la rappresentazione descritta da La Marche, nella quale appare “una giovinetta in seta viola su una chinea con gualdrappa di seta azzurra, condotta da tre uomini in seta vermiglia con cappe di seta verde” (Huizinga, 1919; trad. it.; 385-387, e in generale il cap. XIX).

Questi richiami al gusto corrente sono necessari per capire in tutta la loro importanza i riferimenti che i teorici fanno al colore come coefficiente di bellezza. Senza tenere presente questo gusto così radicato ed essenziale, potranno parere superficiali

annotazioni come quelle di Tommaso (*S. Th.* I, 39, 8), per cui diciamo belle le cose dai colori nitidi. Invece questi sono proprio i casi in cui i teorici sono influenzati dalla sensibilità comune.

In tal senso Ugo di San Vittore loda il colore verde come il più bello fra tutti, simbolo della primavera, immagine della futura rinascita (dove il riferimento mistico non annulla la compiacenza sensibile) (*De tribus diebus*, PL 176) e la stessa spiccata preferenza manifesta Guglielmo d'Alvernia, sostenendola con argomenti di convenienza psicologica, in quanto cioè il verde si troverebbe a metà strada tra il bianco che dilata l'occhio e il nero che lo contrae (cfr. De Bruyne, 1946, II; 86).

Ma più che per il colore singolo mistici e filosofi paiono entusiasarsi per la luminosità in genere e per la luce solare. Anche qui la letteratura dell'epoca è piena di esclamazioni di godimento di fronte ai fulgori del giorno o alle fiamme del fuoco. La chiesa gotica in fondo è costruita in funzione di un irrompere della luce attraverso un traforo di strutture; ed è questa trasparenza mirabile e ininterrotta quella che incanta Suger quando parla della sua chiesa nei noti *versiculi*;

Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.

[La sala risplende illuminata al centro.
Risplende infatti ciò che viene egregiamente
unito a quel che illumina,
e ciò che una luce nuova inonda, brilla come nobile
opera.]
(*De rebus in adm. sua gestis*, PL 186, col. 1229)

Quanto alla poesia, poi, basta ricordare il *Paradiso* dantesco per avere un esemplare perfetto di gusto della luce, parte dovuto a inclinazioni spontanee dell'uomo medievale (uso immaginare il divino in termini luminosi e far della luce "la metafora primigenia della realtà spirituale") parte da un insieme di suggestioni patristico-scolastiche (cfr. Getto, 1947). In modo analogo procede la prosa mistica; così che a versi come *l'incendio suo seguiva ogni scintilla*, oppure *ed ecco intorno di chiarezza pari – nascere un lustro sopra quel che v'era – per guisa d'orizzonte che rischiarì*, fanno riscontro, nella mistica di santa Hildegarda,

visioni di fiamma rutilante. Nel descrivere la bellezza del primo angelo Hildegarda parla di un Lucifero (prima della caduta) ornato di pietre rifulgenti a guisa di cielo stellato, così che l'innumerabile turba delle scintille, risplendendo nel fulgore di tutti i suoi ornamenti, rischiara di luce il mondo (*Liber divinorum operum*, I, 4, 12-13, PL 197, coll. 812-813).

L'idea di Dio come luce veniva da lontane tradizioni. Dal Bel semitico, dal Ra egizio, dall'Ahura Mazda iranico, tutti personificazioni del sole o della benefica azione della luce, sino, naturalmente, al platonico sole delle idee, il bene. Attraverso il filone neoplatonico (Proclo in particolare), queste immagini si immettevano nella tradizione cristiana prima attraverso Agostino e quindi tramite lo Pseudo-Dionigi Areopagita, che a più riprese celebra Dio come *Lumen*, fuoco, fontana luminosa (per esempio, *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). E a influenzare tutta la Scolastica posteriore concorreva ancora il panteismo arabo, che aveva tramandato visioni di essenze rutilanti di luce, estasi di bellezza e fulgore, da Avenpace a Hay ben Jodkam e Ibn Tofail (cfr. Menéndez y Pelayo, 1883, I, 3).

5.2. Ottica e prospettiva

Comunque, sia che si trattasse di metafore metafisiche che di manifestazioni empiriche di gusto per il colore, il Medioevo si rendeva conto di come la concezione qualitativa della bellezza non si conciliasse con la sua definizione proporzionale. Il divario esisteva già in Agostino, come si è visto, e questi lo aveva avvertito indubbiamente nello stesso Plotino, dove si manifestava una propensione verso l'estetica del colore e della qualità (*Enneadi* I, 6, 1). Sinché si apprezzavano i colori piacevoli senza pretese critiche e sinché si faceva uso di metafore nell'ambito di un discorso mistico o di vaghe cosmologie, questi contrasti potevano anche non essere avvertiti.

Ma la Scolastica del XIII secolo affronterà anche questo problema; essa riceverà dalle varie fonti la dottrina della luce, fortemente imbevuta di neoplatonismo, e la svilupperà lungo due linee fondamentali; quella di una cosmologia fisico-estetica e quella di una ontologia della forma. Per il primo aspetto possiamo pensare a Roberto Grossatesta e a Bonaventura. Per il

secondo ad Alberto Magno e a Tommaso.

Lo svilupparsi di queste nuove prospettive non era casuale. Le ragioni formali potevano essere ricercate nella polemica antimanichea, ma il materiale teorico che rendeva possibili le discussioni era dovuto al profilarsi di una serie di interessi e curiosità nel campo dell'ottica e della fisica della luce. Siamo nel secolo in cui Ruggero Bacone proclamerà l'ottica la nuova scienza destinata a risolvere tutti i problemi. Nel *Roman de la Rose*, somma allegorica della Scolastica più progressiva, Jean de Meun per bocca di Natura disquisisce a lungo delle meraviglie dell'arcobaleno e dei miracoli degli specchi ricurvi, in cui nani e giganti ritrovano le rispettive proporzioni invertite e le loro figure distorte o capovolte. Proprio in questo testo viene citato l'arabo Alhazen come massimo autore in materia; e in realtà la speculazione scientifica sulla luce arriva al Medioevo proprio attraverso quel *De aspectibus* o *Perspectiva* scritto da Alhazen tra il X e l'XI secolo, ripreso nel XII da Vitellione nel suo *De perspectiva* e da quel *Liber de intelligentiis* a lungo attribuito a Vitellione stesso e ora piuttosto accreditato a un Adam Pulchrae Mulieris (o di Belladonna). Questi testi ci appariranno particolarmente importanti parlando di una psicologia della visione estetica; chi invece imposterà sul terreno metafisico estetico la teoria della luce sarà Roberto Grossatesta.

5.3. La metafisica della luce; Grossatesta

Nelle sue prime opere il vescovo di Lincoln aveva sviluppato una estetica delle proporzioni, e a lui si deve anzi una delle più efficaci definizioni della perfezione organica della cosa bella;

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

[La bellezza è la concorde convenienza di un oggetto a se stesso e l'armonia di tutte le sue parti in se stesse e di ciascuna rispetto alle altre e rispetto all'intero e di quest'ultimo nei loro confronti.]

(*De divinis nominibus*, in Pouillon, 1946; 320)¹⁸

Ma nelle opere seguenti egli assimila pienamente la tematica della luce, e nel commentario all'*Hexaëmeron* egli tenta di

risolvere il contrasto tra principio qualitativo e principio quantitativo. Qui egli tende a definire la luce come la massima delle proporzioni, la *convenienza a sé*; la luce è bella per sé

quia ejus natura simplex est, sibi que omnia simul. Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, proportionum autem concordia pulchritudo est.

[dato che la sua natura è semplice e comprende in sé tutte le cose insieme. Per questo è massimamente unita e proporzionata a se stessa in maniera concorde per l'eguaglianza; la bellezza è infatti concordia delle proporzioni.]

(In *Hexaëmeron*, in Pouillon, 1946; 322).

In tal senso l'identità diviene la proporzione per eccellenza e giustifica la bellezza indivisa del Creatore come fonte di luce, poiché Dio, che è sommamente semplice, è la massima concordia e convenienza di sé a se stesso.

Con tale argomento Grossatesta imbocca una via sulla quale si pongono, con varie sfumature, gli scolastici dell'epoca, da Bonaventura a Tommaso. Ma la sintesi dell'autore inglese è ancor più complessa e personale. L'impostazione neoplatonica del suo pensiero lo porta a insistere a fondo sul problema della luce; egli ci dà un'immagine dell'universo formato da un unico flusso di energia luminosa che è fonte insieme di bellezza e di essere. La prospettiva è praticamente emanatistica; dalla luce unica derivano per rarefazioni e condensazioni progressive le sfere astrali e le zone naturali degli elementi, e di conseguenza le sfumature infinite del colore e i volumi meccanico-geometrici delle cose. La proporzione del mondo altro non è dunque che l'ordine matematico in cui la luce, nel suo diffondersi creativo, si materializza secondo le diversificazioni impostele dalla materia nelle sue resistenze;

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

[Quindi o la corporeità è la luce stessa oppure essa agisce in quel modo e conferisce le dimensioni alla materia in quanto partecipa della natura della luce e agisce in virtù di essa.]

(*De luce*, ed. Baur; 51; trad. it.; 113)

Alle origini di un ordine di impostazione timaica starebbe dunque un flusso di energia creatrice di stampo, *mutatis mutandis*, bergsoniano;

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat umbrosum.

[La luce infatti per sua natura si propaga in ogni direzione, così che da un punto luminoso si genera istantaneamente una sfera di luce grande senza limiti, a meno che non si frapponga un corpo opaco.]

(*Ibid.*)

Nell'insieme la visione del creato risulta una visione di bellezza, sia per le proporzioni che l'analisi rinviene nel mondo, sia per l'effetto immediato della luce, piacevolissima a vedersi, *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa*.

5.4. Bonaventura

Bonaventura riprende su basi pressoché analoghe una metafisica della luce, salvo spiegare in termini più vicini all'ilemorfismo aristotelico la natura e il processo creativo di questa. Essa gli appare infatti come *forma sostanziale* dei corpi in quanto tali; determinazione prima che la materia assume nel venire all'essere.

Lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus [...] Lux est forma substantialis corporum secundum cuius maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

[La luce è la natura comune che si trova in ogni corpo, sia celeste che terrestre [...] La luce è la forma sostanziale dei corpi, che possiedono tanto più realmente e degnamente l'essere quanto più partecipano di essa.]

(II Sent. 12, 2, 1, 4; 13, 2, 2)¹⁹

In tal senso la luce è principio di ogni bellezza, non solo perché essa è *maxime delectabilis* tra tutti i tipi di realtà che si possano apprendere, ma perché per mezzo suo si crea il vario differenziarsi dei colori e delle luminosità, della terra e del cielo. La luce infatti si può considerare sotto tre aspetti. Come *lux* essa è considerata in se stessa, come diffusività libera e origine di ogni

movimento; sotto questo aspetto essa penetra sino nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi di vita, portando alle pietre e ai minerali quella *virtus stellarum* che è opera appunto della sua occulta influenza. Come *lumen* essa possiede l'esse *luminosum* ed è trasportata dai mezzi trasparenti attraverso gli spazi. Come *color* o *splendor* essa appare riflessa dal corpo opaco contro il quale si è urtata; in senso stretto, di splendore parleremo a proposito dei corpi luminosi che essa rende visibili, e di colore a proposito dei corpi terrestri.

Il colore visibile nasce in fondo dall'incontro di due luci, quella incorporata nel corpo opaco e l'altra irradiata attraverso lo spazio diafano; la seconda attualizza la prima. La luce allo stato puro è forma sostanziale (forza creativa, dunque, di tipo neoplatonico); la luce in quanto colore o splendore del corpo opaco è forma accidentale (così come l'aristotelismo inclinava a pensare).

Era la massima precisazione in senso ilemorfico cui potesse arrivare il filosofo francescano nell'ambito del suo pensiero; per Tommaso la luce si ridurrà a una qualità attiva che risulta dalla forma sostanziale del sole e che trova nel corpo diafano una disposizione a riceverla e a trasmetterla, acquisendo quest'ultimo uno "stato" o "disposizione" nuova che è poi lo stato luminoso. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*; la stessa partecipazione e produzione della luce nel diafano si chiama *lumen*.²⁰ Per Bonaventura invece la luce, prima di essere una realtà fisica, è senz'altro e fundamentalmente realtà metafisica.

E proprio in virtù di tutte le implicanze mistiche e neoplatoniche della sua filosofia, egli è portato a sottolineare gli aspetti cosmici ed estatici di una estetica della luce. Le più belle pagine sulla bellezza egli le ha proprio nel descrivere la visione beatifica e la gloria celeste;

O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas [...] Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubulum et canticum quibus erit regnum coelorum.

[Quanto splendore ci sarà quando la luce del sole eterno illuminerà le anime gloriose [...] Una gioia straordinaria non può essere nascosta, se erompe in gaudio o in giubilo e canti per quanti verrà il regno dei cieli.]

(*Sermones* VI)

Nel corpo dell'individuo rigenerato nella risurrezione della carne, la luce rifulgerà nelle sue quattro proprietà fondamentali; la *claritas* che illumina, l'impassibilità per cui nulla può corromperla, l'agilità, *quia subito vadit*, e la penetrabilità per la quale attraversa i corpi diafani senza corromperli. Trasfigurato nella gloria dei cieli, le proporzioni originarie risolte in pure rifulgenze, l'ideale dell'*homo quadratus* ritorna come ideale estetico anche nella mistica della luce. (Su Bonaventura, cfr. Gilson, 1924; Bettoni, 1973; Corvino, 1980.)

¹⁸ La trattazione più approfondita e chiarificatrice dell'estetica del Grossatesta rimane ancora quella di De Bruyne (1946, III, 4), su cui più recentemente è tornato Assunto (1961; 169-171). Per uno studio introduttivo al pensiero di Grossatesta si veda Rossi (1986), che comprende un'aggiornata bibliografia sulla metafisica della luce nel Medioevo. Si segnalano in particolare Federici Vescovini (1965, sulle teorie della *perspectiva*) e Alessio (1957 e 1961).

¹⁹ In *Opera theologica selecta*, ed. L. M. Bello, 1934-49, tt. I-IV.

²⁰ *Sentencia libri de anima* II, 14, 421; cfr. Tonquédec (1950). Nella tarda Scolastica la luce tornerà all'imprecisione della metafora senza più fondarsi su un apparato metafisico consistente; si veda Dionigi il Certosino, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t. 34).

6. SIMBOLO E ALLEGORIA

6.1. L'universo simbolico

Il XIII secolo perviene a fondare una concezione della bellezza su basi ilemorfiche, convogliando in questa visione le teorie del bello fisico e metafisico elaborate dalle estetiche della proporzione e della luce. Ma per capire il punto di evoluzione rappresentato da queste conclusioni occorre tener presente un altro aspetto della sensibilità estetica medievale, il più tipico, forse, quello che meglio caratterizza l'epoca dando l'immagine di quei processi mentali che consideriamo "medievali" per eccellenza; si tratta della visione simbolico-allegorica dell'universo.

Del simbolismo medievale ci ha dato una magistrale analisi Huizinga, mostrandoci come la disposizione a una visione simbolica del mondo possa sopravvenire anche all'uomo contemporaneo;

Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di san Paolo ai Corinzi; *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [ora vediamo oscuramente come attraverso uno specchio, allora invece vedremo direttamente]. Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda, se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per gran tratto nell'aldilà. Quest'idea è familiare anche a noi, come sensazione non formulata, quando ad esempio il rumore della pioggia sulle foglie degli alberi o la luce della lampada sul tavolo, in un'ora tranquilla, ci dà una percezione più profonda della percezione quotidiana, che serve all'attività pratica. Essa può talvolta comparire nella forma di una oppressione morbosa che ci fa vedere le cose come impregnate di una minaccia personale o di un mistero che si dovrebbe e non si può conoscere. Più spesso però ci riempirà della certezza tranquilla e confortante, che anche la nostra esistenza partecipa a quel senso segreto del mondo.²¹

L'uomo medievale viveva effettivamente in un mondo popolato di significati, rimandi, sovrasensi, manifestazioni di Dio nelle cose, in una natura che parlava continuamente un linguaggio

araldico, in cui un leone non era solo un leone, una noce non era solo una noce, un ippogrifo era reale come un leone perché come quello era segno, esistenzialmente trascurabile, di una verità superiore.

Mumford (1944, 3 e 4) ha parlato di situazione neurotica come caratteristica di tutto un periodo; e l'espressione può valere a titolo metaforico, a indicare una visione deformata e stranita della realtà. Meglio ancora si potrà parlare di mentalità primitiva; una debolezza nel percepire la linea di separazione tra le cose, un incorporare nel concetto di una determinata cosa tutto ciò che con essa ha un qualche rapporto di somiglianza o appartenenza. Ma più che di primitivismo in senso stretto, si tratterà di un'attitudine a prolungare l'attività mitopoietica dell'uomo classico, elaborando nuove figure e riferimenti in armonia con l'*éthos* cristiano; un ravvivare attraverso una nuova sensibilità al soprannaturale quel senso del meraviglioso che la tarda classicità aveva ormai perduto da tempo, sostituendo gli dèi di Luciano a quelli di Omero.

Per spiegare questa tendenza mitica possiamo forse pensare al simbolismo medievale come a un parallelo popolare e fiabesco di quella fuga dal reale di cui ci dà un esempio Boezio col suo teoricismo esasperato. Gli "evi bui", gli anni dell'alto Medioevo, sono gli anni della decadenza delle città e del deperimento delle campagne, delle carestie, delle invasioni, delle pestilenze, della mortalità precoce. Fenomeni neurotici come i terrori dell'anno Mille non si sono verificati nei termini drammatici ed esasperati di cui ci dice la leggenda (cfr. Focillon, 1952; Duby, 1967; Le Goff, 1964); ma se la leggenda si è formata è perché la alimentava una condizione endemica di angoscia e di insicurezza fondamentale. Il monachesimo fu un tipo di soluzione sociale che offriva garanzie di concretezza comunitaria, di ordine e di tranquillità; ma l'elaborazione di un repertorio simbolico può aver costituito una reazione immaginativa al sentimento della crisi. Nella visione simbolica la natura, persino nei suoi aspetti più temibili, diviene l'alfabeto col quale il Creatore ci parla dell'ordine del mondo, dei beni soprannaturali, dei passi da compiere per orientarci nel mondo in modo ordinato ad acquisire i premi celesti. Le cose possono ispirarci sfiducia nel loro disordine, nella loro caducità, nel loro apparirci

fondamentalmente ostili; ma la cosa non è ciò che appare, è segno di qualcos'altro. La speranza può dunque ritornare nel mondo perché il mondo è il discorso che Iddio rivolge all'uomo.

È vero che si andava parallelamente elaborando un pensiero cristiano che cercava di dare ragione della positività del ciclo terreno, se non altro come itinerario verso il cielo. Ma da un lato la fabulazione simbolistica serviva proprio a recuperare quella realtà che la dottrina non sempre riusciva ad accettare; dall'altro fissava attraverso segni comprensibili quelle stesse verità dottrinali che potevano risultare ostiche nella loro elaborazione colta.

Il cristianesimo primitivo aveva educato alla traduzione simbolica dei principi di fede; lo aveva fatto per motivi prudenziali, celando ad esempio la figura del Salvatore sotto le spoglie del pesce per sfuggire attraverso la crittografia ai rischi della persecuzione; ma aveva comunque prospettato una possibilità immaginativa e didascalica che doveva risultare congeniale all'uomo medievale. E se da un lato era facile ai semplici convertire in immagini le verità che riusciva loro di cogliere, via via saranno gli stessi elaboratori della dottrina, i teologi, i maestri, a tradurre in immagini le nozioni che l'uomo comune non avrebbe afferrato se le avesse avvicinate nel rigore della formulazione teologica. Di qui la grande campagna (che avrà in Suger uno dei suoi più appassionati promotori) per educare i semplici attraverso il diletto della figura e dell'allegoria, attraverso la pittura *quae est laicorum litteratura*, come dirà Onorio di Autun, secondo le decisioni prese sin dal 1025 dal sinodo di Arras. Così la teoria didascalica si inserisce nel tronco della sensibilità simbolica come espressione di un sistema pedagogico e di una politica culturale che sfrutta i processi mentali tipici dell'epoca.

La mentalità simbolistica si inseriva curiosamente nel modo di pensare del medievale, uso procedere secondo una interpretazione genetica dei processi reali, secondo una catena di cause ed effetti. Si è parlato di *corto circuito dello spirito*, del pensiero che non cerca il rapporto tra due cose seguendo le volute delle loro connessioni causali, ma lo trova con un brusco salto, come rapporto di significato e scopo. Questo corto circuito stabilisce ad esempio che il bianco, il rosso, il verde siano colori

benevoli, mentre il giallo e il nero significano dolore e penitenza; o indica il bianco come simbolo della luce e dell'eternità, della purezza e della verginità. Lo struzzo diviene simbolo della giustizia perché le sue penne perfettamente uguali risvegliano l'idea di unità. Una volta accettata la notizia tradizionale per cui il pellicano nutre i figli strappandosi col becco brani di carne dal petto, esso diviene simbolo di Cristo che dona il proprio sangue per l'umanità, e la propria carne come cibo eucaristico. L'unicorno, che si lascia catturare se attirato da una vergine nel grembo della quale andrà a poggiare il capo, diviene doppiamente simbolo cristologico, come l'immagine del Figlio *unigenito* di Dio nato nel seno di Maria; e una volta assunto a simbolo diviene più reale dello struzzo e del pellicano (cfr. Réau, 1955; AA.VV., 1976; Champeaux-Sterckx, 1981).

A promuovere l'attribuzione simbolica sta dunque una certa concordanza, un'analogia schematica, un rapporto essenziale.

Huizinga spiega l'attribuzione simbolica rilevando che di fatto si astraggono in due enti delle proprietà affini e le si confrontano. Le vergini e i martiri risplendono in mezzo ai loro persecutori come le rose bianche e le rose rosse risplendono tra le spine in cui fioriscono, ed entrambe le classi di enti hanno in comune il colore (petali-sangue) e il rapporto con una situazione di durezza. Ma vorremmo dire che per astrarre un modello omologo del genere bisogna già avere compiuto il corto circuito. In ogni caso il corto circuito o l'identificazione per essenza si fondano su un rapporto di convenienza (che è poi il rapporto di analogia al suo livello meno metafisico; la rosa sta alle spine come il martire ai suoi persecutori).

Indubbiamente la rosa è diversa dal martire; ma il piacere che consegue allo scoprimento di una bella metafora (e l'allegoria non è che una catena di metafore codificate e dedotte l'una dall'altra) è dovuto proprio a quello che lo Pseudo-Dionigi (*De coelesti hierarchia* II) già indicava come l'incongruità del simbolo rispetto alla cosa simboleggiata.

Se non ci fosse incongruità ma solo identità, non ci sarebbe rapporto proporzionale (x non starebbe a y come y sta a z). E poi, lo ricorda Dionigi, è proprio dall'incongruità che nasce lo sforzo dilettevole dell'interpretazione. È bene che le cose divine vengano indicate da simboli molto difformi, come leone, orsa, pantera,

perché è proprio la stranezza del simbolo quella che lo rende palpabile e stimolante per l'interprete (*ibid.*).

Ed eccoci così ricondotti a un'altra componente dell'allegorismo universale; cogliere un'allegoria è cogliere un rapporto di convenienza e fruire esteticamente del rapporto, anche in grazia dello sforzo interpretativo. E c'è sforzo interpretativo perché il testo dice sempre qualcosa di diverso da ciò che sembra dire; *Aliud dicitur, aliud demonstratur*.

Il medievale è affascinato da questo principio. Come spiega Beda, le allegorie aguzzano lo spirito, ravvivano l'espressione, ornano lo stile. Siamo autorizzati a non condividere più questo gusto, ma sarà bene ricordare sempre che è quello del medievale, ed è uno dei modi fondamentali in cui si concreta la sua esigenza di esteticità. È infatti una inconscia esigenza di *proportio* quella che induce a unire le cose naturali alle soprannaturali in un gioco di relazioni continue. In un universo simbolico tutto è al proprio posto perché tutto si risponde, i conti tornano sempre, un rapporto di armonia rende omogeneo il serpente alla virtù della prudenza e il corrispondersi polifonico dei richiami e dei segnali è talmente complesso che lo stesso serpente potrà valere, sotto altro punto di vista, come figura di Satana. Oppure una stessa realtà soprannaturale, come il Cristo e la sua Divinità, potrà avere molteplici e multiformi creature a significarne la presenza nei luoghi più diversi, nei cieli, sui monti, tra i campi, nella foresta, nel mare, come l'agnello, la colomba, il pavone, l'ariete, il grifone, il gallo, la lince, la palma, il grappolo d'uva. Polifonia del pensiero; "Come in un caleidoscopio, ogni atto di pensiero fa sì che la massa disordinata di particelle si unisca in una bella e simmetrica figura" (Huizinga, 1919; trad. it.; 287).

6.2. L'indistinzione tra simbolismo e allegorismo

Di interpretazione allegorica si parlava anche prima della nascita della tradizione scritturale patristica; i greci interrogavano allegoricamente Omero, nasce in ambiente stoico una tradizione allegoristica che mira a vedere nell'epica classica il travestimento mitico di verità naturali, c'è una esegesi allegorica della Torah ebraica e Filone di Alessandria nel I secolo tenta una lettura allegorica dell'Antico Testamento. In altri termini, che un testo

poetico o religioso si regga sul principio per cui *aliud dicitur, aliud demonstratur* è idea assai antica e questa idea viene comunemente etichettata sia come allegorismo sia come simbolismo.

La tradizione occidentale moderna è abituata ormai a distinguere allegorismo da simbolismo, ma la distinzione è assai tarda; sino al Settecento i due termini rimangono per gran parte sinonimi, come lo erano stati per la tradizione medievale. La distinzione incomincia a porsi col romanticismo e in ogni caso coi celebri aforismi di Goethe (in *Maximen und Reflectionen*);

L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto e il concetto in una immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba essere dato ed esprimersi attraverso di essa. (1.112)

Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in una immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimanga sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resti tuttavia inesprimibile. (1.113)

È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo caso si svela la vera natura della poesia; si esprime il caso particolare senza pensare all'universale e senza alludervi. Ora chi coglie questo particolare vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi. (279)

Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno od ombra ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile. (314)

È facile comprendere come dopo tali affermazioni si tenda a identificare il poetico col simbolico (aperto, intuitivo, non traducibile in concetti), condannando l'allegorico al rango di pura esercitazione didattica. Tra i grandi responsabili di questa nozione del simbolo come evento rapido, immediato, folgorante, in cui si coglie per intuizione il numinoso, ricorderemo Creuzer (1919-23). Ma se Creuzer, a torto o a ragione, vedeva questa nozione di simbolo porre le proprie radici nel profondo dell'anima mitologica greca e la distinzione tra simbolo e allegoria a noi pare assai chiara, ai medievali non lo era affatto ed essi usavano con molta disinvoltura termini come simboleggiare e allegorizzare quasi fossero sinonimi.

Non solo, ma Jean Pépin (1958) o Erich Auerbach (1944) ci mostrano con dovizia di esempi che anche il mondo classico intendeva simbolo e allegoria come sinonimi, tanto quanto facevano gli esegeti patristici e medievali. Gli esempi vanno da Filone a grammatici come Demetrio, da Clemente d'Alessandria a Ippolito di Roma, da Porfirio allo Pseudo-Dionigi Areopagita, da Plotino a Giamblico, dove si usa il termine simbolo anche per quelle raffigurazioni didascaliche e concettualizzanti che altrove saranno chiamate allegorie. E il Medioevo si adegua a quest'uso. Caso mai, suggerisce Pépin, sia l'antichità che il Medioevo avevano più o meno esplicitamente chiara la differenza tra un'allegoria *produttiva* o poetica, e un'allegoria *interpretativa* (che poteva essere attuata sia su testi sacri che su testi profani).

Alcuni autori (come ad esempio Auerbach) tentano di vedere qualcosa di diverso dall'allegoria quando il poeta, anziché allegorizzare scopertamente come fa per esempio all'inizio del poema o nella processione del Purgatorio, mette in scena personaggi come Beatrice o Bernardo che, pur rimanendo figure vive e individuali (oltre che personaggi storici reali), diventano "tipi" di verità superiori a causa di alcune loro caratteristiche concrete. Alcuni si arrischiano a parlare, per questi esempi, di simbolo. Ma anche in questo caso abbiamo una figura retorica abbastanza ben decodificabile, e concettualizzabile, che sta a metà strada tra la metonimia e l'antonomasia (i personaggi rappresentano per antonomasia alcune delle loro caratteristiche eccellenti), e abbiamo se mai qualcosa che si avvicina alla idea moderna del personaggio "tipico". Ma non si ha nulla della rapidità intuitiva, della folgorazione inesprimibile che l'estetica romantica attribuirà al simbolo. E d'altra parte questa "tipologia" era vastamente attuata dall'esegesi medievale quando assumeva personaggi dell'Antico Testamento come "figure" dei personaggi o degli eventi del Nuovo. I medievali avvertivano questo procedimento come allegorico. D'altra parte lo stesso Auerbach, che tanto insiste sulla differenza tra metodo figurale e metodo allegorico, intende con questo secondo termine l'allegorismo filoniano, che sedusse anche la prima Patristica, ma riconosce esplicitamente (alla nota 51 del suo saggio "Figura") che quello che egli intende come procedimento figurale era chiamato allegoria dai medievali e al tempo di Dante. Se mai (come vedremo) Dante estende ai personaggi della storia profana un

procedimento che si adoperava per i personaggi della storia sacra (vedi per esempio la rilettura in chiave provvidenzialistica della storia romana nel *Convivio* IV, 5).

6.3. *La pansemiosi metafisica*

Un'idea di simbolo come apparizione o espressione che ci rinvia a una realtà oscura, inesprimibile a parole (e tantomeno per concetti), intimamente contraddittoria, inafferrabile, e quindi a una sorta di rivelazione numinosa, di messaggio mai consumato e mai completamente consumabile, si imporrà con la diffusione in Occidente, in ambiente rinascimentale, degli scritti ermetici (ai quali si accennerà nel paragrafo 12.4).

Ma una prima idea dell'Uno come insondabile e contraddittorio la troviamo certamente nel primo neoplatonismo cristiano, e cioè in Dionigi Areopagita, dove la divinità è nominata come “caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente [...] tenebra luminosissima” che “non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità [...] non è né anima né intelligenza, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza [...] non è sostanza, né eternità né tempo [...] non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità” e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*Theologia mistica, passim*).

Ma Dionigi, e ancor più i suoi commentatori ortodossi (come Tommaso), tenderanno a tradurre l'idea panteistica di emanazione, in quella, non panteistica, di partecipazione, e con conseguenze di non poco momento per una metafisica del simbolismo e una teoria dell'interpretazione simbolica, sia dei testi come universo simbolico che dell'universo intero come testo simbolico.

Infatti in una prospettiva della partecipazione l'Uno – in quanto assolutamente trascendente – è totalmente lontano da noi (noi siamo fatti di “pasta” totalmente diversa dalla sua, perché della sua energia emanativa non siamo le deiezioni). Esso non sarà affatto il luogo originario delle contraddizioni che affliggono i nostri oscuri discorsi su di esso, perché anzi le contraddizioni nascono dall'inadeguatezza di questo stesso discorso. Nell'Uno al

contrario le contraddizioni si compongono in un *lógos* privo di ambiguità. Contraddittori saranno i modi in cui noi, per analogia con le esperienze mondane, cercheremo di nominarlo; non potremo sottrarci al dovere e al diritto di elaborare nomi divini e di attribuirli alla divinità, ma lo faremo appunto in modo inadeguato. E non perché Dio non sia concettualizzabile, perché di Dio si dicono i concetti di Uno, di Vero, di Bene, di Bello, come si dice la Luce, e la Folgore e la Gelosia, ma perché questi concetti di lui saranno detti solo in modo *ipersostanziale*; egli sarà queste cose, ma in una misura incommensurabile e incomprensibilmente più alta. Anzi, ci ricorda Dionigi (e sottolineano i suoi commentatori), proprio affinché sia chiaro che i nomi che gli attribuiamo sono inadeguati, sarà opportuno che per quanto possibile essi siano difformi, incredibilmente disadatti, quasi provocatoriamente offensivi, straordinariamente enigmatici, come se la qualità in comune che andiamo cercando tra simbolizzazione e simbolizzato sia, sì, reperibile, ma a costo di acrobatiche interferenze e sproporzionatissime proporzioni; e affinché, se si nomina Dio come Luce, i fedeli non si facciano l'idea errata che esistano sostanze celesti luminose e auriformi, converrà maggiormente nominare Dio sotto specie di esseri mostruosi, ovvero per oscure dissimiglianze (*De coelesti hierarchia* II).

Così si comprende come e perché questo modo di parlare, che lo stesso Dionigi chiama "simbolico" (per esempio, *De coelesti hierarchia* II e XV), non abbia nulla a che vedere con quella illuminazione, quell'estasi, quella visione rapida e folgorante che ogni teoria moderna del simbolismo vede come propria del simbolo. Il simbolo medievale è modo di accesso al divino ma non è epifania del numinoso né ci rivela una verità che possa essere detta solo in termini di mito e non in termini di discorso razionale. È anzi vestibolo al discorso razionale e suo compito (dico del discorso simbolico) è proprio render palese, nel momento in cui appare didascalicamente e vestibolarmente utile, la propria inadeguatezza, il proprio destino (direi quasi hegeliano) a essere inverato da un discorso razionale successivo. Tanto che non sarà un caso se l'approccio simbolico degli attributi divini si trasformerà, con la Scolastica matura dell'Aquinate, nel ragionamento per analogia, che simbolico non è più, ma procede per una semiosi di rinvio dagli effetti alle

cause, in un gioco di giudizi di proporzione, non di folgorante similitudine morfologica o comportamentale. Questa meccanica ormai matura del discorso analogico come euristicamente adeguato sarà poi teorizzata splendidamente da Kant nel breve e lucido capitolo che dedica alle intuizioni simboliche nella terza critica.²²

Il simbolismo metafisico ha radici sin nell'antichità e i medievali avevano presente Macrobio, che parlava delle cose come riflettenti, nella loro bellezza, come in altrettanti specchi, il volto unico della divinità (*In Somnium Scipionis* I, 14). Una simile dottrina doveva avere naturalmente fortuna nell'ambito del pensiero neoplatonico. Chi propone al Medioevo il simbolismo metafisico nella sua forma più suggestiva è, sulla falsariga dello Pseudo-Dionigi, Giovanni Scoto Eriugena (cfr. Dal Pra, 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto, 1961; 73-82; Gregory, 1963). Per lui il mondo appare come una grandiosa manifestazione di Dio attraverso le cause primordiali ed eterne, e di queste attraverso le bellezze sensibili.

Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.

[Credo che non ci sia alcuna cosa visibile e corporale che non significhi qualcosa di incorporeo e di intelligibile.]

(*De divisione naturae* V, 3, PL 122, coll. 865-866)

Dio crea in modo mirabile e ineffabile in ogni creatura, manifestando se stesso, facendosi visibile e cognito da occulto e incomprensibile che è. I prototipi eterni, le cause immutabili di tutto ciò che esiste, opera del Verbo, animati dal soffio dell'Amore si spandono creativamente nell'oscurità del caos primigenio.

Basta volgere quindi l'occhio alle bellezze visibili del mondo per avvertire l'immenso contento teofanico che ci rimanda alle cause primordiali e alle Persone divine. Questa rivelatività dell'eterno nelle cose ci consentirà di attribuire a ciascuna di esse valore di metafora, trapassando dal simbolismo metafisico all'allegorismo cosmico, e questa possibilità è contemplata dall'Eriugena. Ma il nucleo della sua estetica è dato proprio dalla capacità di leggere non fantasticamente ma filosoficamente la natura, vedendo in ogni valore ontologico la luce della

partecipazione divina; e, diciamo pure, nello svalutare implicitamente ogni concretezza ontologica per rilevare in essa l'unica e vera realtà che è quella dell'idea.

In Ugo di San Vittore troviamo un altro interprete del simbolismo metafisico. Per il mistico del XII secolo il mondo appare *quasi quidam liber scriptus digito Dei*, quasi un libro scritto dal dito di Dio (*De tribus diebus*, PL 176, col. 814) e la sensibilità alla bellezza propria dell'uomo è tesa essenzialmente alla scoperta del bello intelligibile. Le gioie della vista, dell'udito, dell'odorato, del tatto ci aprono alla bellezza del mondo per farci scoprire in essa il riflesso di Dio. Nel commento al *De coelesti hierarchia* dello Pseudo-Dionigi, Ugo torna alla tematica dell'Eriugena, accentuandone tuttavia l'interesse estetico;

Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem [...] Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit [...] visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.

[Tutti gli oggetti visibili ci sono proposti per la significazione e dichiarazione delle cose invisibili, istruendoci, attraverso la vista in modo simbolico, cioè figurativo [...] Poiché infatti la bellezza delle cose visibili consiste nella loro forma [...] la bellezza visibile è immagine della bellezza invisibile.]

(In *Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, coll. 954 e 978)

La dottrina di Ugo, più elaborata di quella dell'Eriugena, fonda più criticamente il principio simbolico su una *collatio* di tipo estetico e si colora persino, come è stato validamente notato, di un sentimento quasi romantico di fronte alla inadeguatezza della bellezza terrena che provoca nell'animo di chi la contempla quel sentimento d'insoddisfazione che è aspirazione all'Altro (De Bruyne, 1946, II; 215-216). Suggestivo equivalente della melanconia moderna di fronte alla intensità della bellezza. Ma la malinconia di Ugo è più vicina alla radicale insoddisfazione del mistico di fronte alle cose terrene.

Su questo piano l'estetica vittorina riesce persino a rivalutare simbolicamente il brutto (e anche qui si è parlato di analogia col sentimento romantico dell'ironia) mediante una concezione dinamica della contemplazione; di fronte al brutto l'animo sente di non potersi quietare nella visione (e non rimane soggetto

all'illusione cui può inclinare di fronte alla cosa bella) ed è naturalmente portato a desiderare la vera e immutabile bellezza (*In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, coll. 971-978).

6.4. *L'allegorismo scritturale*

Il passaggio dal simbolismo metafisico all'allegorismo universale non è rappresentabile in termini di derivazione logica o cronologica. L'irrigidimento del simbolo in allegoria è un processo che si verifica indubbiamente in certe tradizioni letterarie, ma quanto al Medioevo – come si è detto – i due tipi di visione sono coevi.

Il problema è piuttosto ora di stabilire perché il Medioevo arriva a teorizzare così compiutamente un modo espressivo e conoscitivo che d'ora in poi, per attenuare la contrapposizione, chiameremo non più simbolico o allegorico ma più semplicemente “figurativo”.

La vicenda è complessa e qui la riassumeremo solo per sommi capi (si veda De Lubac, 1959-64 e Compagnon 1979). Nel tentativo di contrapporsi alla sopravvalutazione gnostica del Nuovo Testamento, a totale detrimento dell'Antico, Clemente d'Alessandria pone una distinzione e una complementarità tra i due Testamenti, e Origene perfezionerà la posizione affermandone la necessità di una lettura parallela. L'Antico Testamento è la figura del Nuovo, ne è la lettera di cui l'altro è lo spirito, ovvero in termini semiotici ne è l'espressione retorica di cui il Nuovo è il contenuto. A propria volta il Nuovo Testamento ha senso figurale in quanto è la promessa di cose future. Nasce con Origene il “discorso teologale”, il quale non è più – o soltanto – discorso su Dio, ma sulla sua Scrittura.

Già con Origene si parla di senso letterale, senso morale (psichico) e senso mistico (pneumatico). Di lì la triade letterale, tropologico e allegorico che lentamente si trasformerà nella teoria dei quattro sensi della scrittura; letterale, allegorico, morale e anagogico (su cui torneremo in seguito).

Sarebbe affascinante, ma non è questa la sede, seguire la dialettica di questa interpretazione e il lento lavoro di legittimazione che essa richiede; perché da un lato è la lettura

“giusta” dei due Testamenti che legittima la Chiesa come custode della tradizione interpretativa, e dall’altro è la tradizione interpretativa che legittima la giusta lettura; circolo ermeneutico quanti altri mai, e sin dall’inizio, ma circolo che ruota in modo da espungere tendenzialmente tutte le letture che, non legittimando la Chiesa, non la legittimino come autorità capace di legittimare le letture.

Sin dalle origini l’ermeneutica origeniana, e dei Padri in genere, tende a privilegiare, sia pure sotto nomi diversi, un tipo di lettura che in altra sede è stata definita *tipologica*; i personaggi e gli eventi dell’Antico Testamento sono visti, a causa delle loro azioni e delle loro caratteristiche, come tipi, anticipazioni, prefigurazioni dei personaggi del Nuovo. Di qualunque pasta sia questa tipologia essa prevede già che ciò che è figurato (tipo, simbolo o allegoria che sia) sia una allegoria che non riguarda il modo in cui il linguaggio rappresenta i fatti, bensì riguarda i fatti stessi. Si affronta qui la differenza tra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*. Non è la parola di Mosè o del salmista, in quanto parola, che va letta come dotata di sovrasenso, anche se così si dovrà fare quando si riconosca che essa è parola metaforica; sono gli eventi stessi dell’Antico Testamento che sono stati predisposti da Dio, come se la storia fosse un libro scritto dalla sua mano, per agire come figure della nuova legge.²³

Chi affronta decisamente questo problema è Agostino e lo può fare perché, come si è mostrato in altre sedi (Todorov, 1977, 1978; Eco, 1984, 1), egli è il primo autore che, sulla base di una cultura stoica bene assorbita, fonda una teoria del segno (molto affine per molti aspetti a quella di Saussure, sia pure con un considerevole anticipo). In altri termini sant’Agostino è il primo che si può muovere con disinvoltura tra segni che sono parole e cose che possono agire come segni perché egli sa e afferma con energia che *signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire*, il segno è ogni cosa che ci fa venire in mente qualcosa d’altro al di là dell’impressione che la cosa stessa fa sui nostri sensi (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Non tutte le cose sono segni, ma certo tutti i segni sono cose, e accanto ai segni prodotti dall’uomo per significare intenzionalmente ci sono anche cose ed eventi (perché non fatti e personaggi?) che possono essere assunti come segni o

(ed è il caso della storia sacra) possono essere soprannaturalmente disposti come segni affinché come segni siano letti.

Sant'Agostino affronta la lettura del testo biblico fornito di tutti i parafernali linguistico-retorici che la cultura di una tarda latinità non ancora distrutta poteva fornirgli (cfr. Marrou, 1938). Egli applicherà alla lettura i principi della *lectio* per discriminare attraverso congetture sulla giusta punteggiatura il significato originario del testo, della *recitatio*, del *judicium*, ma soprattutto della *enarratio* (commento e analisi) e della *emendatio* (che noi potremmo oggi chiamare critica testuale o filologia). Ci insegnerà così a distinguere i segni oscuri e ambigui da quelli chiari, a dirimere la questione se un segno debba essere inteso in senso proprio e in senso traslato. Si porrà il problema della traduzione, perché sa benissimo che l'Antico Testamento non è stato scritto nel latino in cui egli lo può avvicinare, ma egli non conosce l'ebraico – e quindi proporrà come *ultima ratio* di comparare tra loro le traduzioni, o di commisurare il senso congetturato al contesto precedente o seguente (e infine, per quanto riguarda la sua lacuna linguistica, egli diffida degli ebrei che potrebbero aver corrotto il testo originale in odio alla verità che esso così chiaramente rivelava...).

Nel far questo egli elabora una regola per il riconoscimento dell'espressione figurata che rimane valida ancora oggi, non tanto per riconoscere i tropi e le altre figure retoriche, ma quei modi di strategia testuale a cui oggi assegneremmo (e in senso moderno) valenza simbolica. Egli sa benissimo che metafora o metonimia si possono chiaramente riconoscere perché se fossero presi alla lettera il testo apparirebbe o insensato o infantilmente mendace. Ma cosa fare per quelle espressioni (di solito a dimensioni di frase, di narrazione e non di semplice immagine) che potrebbero far senso anche letteralmente e a cui l'interprete è invece indotto ad assegnare senso figurato (come per esempio le allegorie)?

Agostino ci dice che dobbiamo subodorare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se dice cose che letteralmente fanno senso, pare contraddire la verità di fede, o i buoni costumi. La Maddalena lava i piedi al Cristo con unguenti odorosi e li asciuga coi propri capelli. È possibile pensare che il Redentore si sottometta a un rituale così pagano e lascivo? Certo no. Dunque

la narrazione raffigura qualche cosa d'altro.

Ma dobbiamo subodorare il secondo senso anche quando la Scrittura si perde in superfluità o mette in gioco espressioni letteralmente povere. Queste due condizioni sono mirabili per sottigliezza e, insisto, modernità, anche se Agostino le trova già suggerite in altri autori.²⁴ Si ha superfluità quando il testo si sofferma troppo a descrivere qualcosa che letteralmente fa senso, senza che però si vedano le ragioni di questa insistenza descrittiva. E pensiamo pure in termini moderni, perché mai Montale spende tanti dei suoi “vecchi versi” a descriverci una falena che entra in casa, durante una notte tempestosa e sbatte sul tavolo “pazza aliando le carte”? È perché essa sta al posto di qualcosa d'altro (e il poeta, in chiusura, lo riconferma). Del pari, secondo Agostino, si procede per le espressioni semanticamente povere come i nomi propri, i numeri e i termini tecnici, che stanno evidentemente per altro.

Se queste sono le regole ermeneutiche (come identificare i brani da interpretare secondo un altro senso), a questo punto occorrono ad Agostino le regole più strettamente semiotico-linguistiche; dove cercare le chiavi per la decodifica, perché si tratta pur sempre di interpretare in modo giusto e cioè secondo un codice approvabile. Quando parla delle parole Agostino sa dove trovar le regole, e cioè nella retorica e nella grammatica classica; non c'è difficoltà particolare in questo. Ma Agostino sa che la Scrittura non parla solo *in verbis* ma anche *in factis* (*De doctrina christiana* III, 5, 9 – ovvero c'è *allegoria historiae* oltre ad *allegoria sermonis De vera religione* 50, 99) e quindi richiama il suo lettore alla conoscenza enciclopedica (o almeno a quella che il mondo tardoantico poteva provvedergli).

Se la Bibbia parla per personaggi, oggetti, eventi, se nomina fiori, prodigi di natura, pietre, mette in gioco sottigliezze matematiche, occorrerà cercare nel sapere tradizionale quale sia il significato di quella pietra, di quel fiore, di quel mostro, di quel numero.

6.5. *L'allegorismo enciclopedico*

Ed ecco perché a questo punto il Medioevo inizia a elaborare le proprie enciclopedie.

In periodo ellenistico, tra la crisi del paganesimo, l'apparizione di nuovi culti, i primi tentativi di organizzazione teologica del cristianesimo, appaiono dei regesti del sapere naturalistico tradizionale il cui esempio principale è la *Historia naturalis* di Plinio. Da questa e altre fonti nascono enciclopedie, la cui caratteristica principale è la struttura *a cumulo*. Esse affastellano notizie su animali, erbe, pietre, paesi esotici, senza distinguere tra notizie controllabili e notizie leggendarie, e senza alcun tentativo di sistemazione rigorosa. Esempio tipico è il *Fisiologo*, composto in greco in ambiente siriano o egiziano tra il II e il IV secolo d.C., e poi tradotto e parafrasato in latino (oltre che in etiopico, in armeno, in siriano). Dal *Fisiologo* derivano tutti i bestiari medievali e per tutta l'età media le enciclopedie si ispirarono a questa fonte.

Il *Fisiologo* raccoglie tutto quello che è stato detto intorno agli animali veri o presunti. Si potrebbe pensare che parli con proprietà di quelli noti al suo autore, e con incontrollata fantasia di quelli che egli ha conosciuto per sentito dire, in una parola che sia preciso circa la cornacchia e impreciso circa l'unicorno. Invece è preciso, quanto ad analisi delle proprietà, rispetto a entrambi, e inattendibile in entrambi i casi. Il *Fisiologo* non stabilisce differenze tra il noto e l'ignoto. Tutto è noto in quanto alcune lontane autorità ne hanno parlato, e tutto è ignoto perché fonte di meravigliose scoperte, e chiave di volta di recondite armonie.

Il *Fisiologo* ha una sua idea della forma del mondo, per quanto vaga; tutti gli esseri del creato parlano di Dio. Pertanto ogni animale deve essere visto, nella sua forma e nei suoi comportamenti, come simbolo di una realtà superiore.

I ricci hanno la forma di una palla e sono tutti ricoperti di aculei. Il *Fisiologo* ha detto del riccio che si arrampica sulla vite e va dove c'è l'uva, e getta per terra i chicchi e vi si rotola sopra, e i chicchi si conficcano nei suoi aculei, ed esso li porta ai figli lasciando il tralcio spoglio.

Perché al riccio viene attribuita questa bizzarra abitudine? Per trarne un'acconcia spiegazione morale; il fedele deve rimanere aggrappato alla Vite spirituale senza permettere che lo spirito del male vi si arrampichi e lo renda spoglio di ogni grappolo.

Le altre enciclopedie posteriori che, sul modello del *Fisiologo*, descrivono animali reali e fantastici, complicano questo gioco di

riferimenti simbolici, sino a entrare in mutua contraddizione; ma sopravvivono altre enciclopedie che non esitano a registrare sensi contraddittori. Il leone può essere sia simbolo di Gesù che simbolo del diavolo. In quanto nasconde con la coda le tracce che lascia sulla polvere per ingannare i cacciatori, è simbolo di redenzione dai peccati; in quanto risuscita col suo fiato il leoncino nato morto, entro il terzo giorno, è simbolo della risurrezione ma in quanto Sansone e Davide lottano contro un leone di cui aprono le mascelle, è simbolo della gola dell'Inferno, e il *Salmo 21* canta appunto “salva me de ore leonis”.

Nel VII secolo le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia appaiono suddivise in capitoli, ma il criterio che regge la suddivisione è del tutto, se non casuale, almeno occasionale. L'inizio pare ispirato alla divisione delle arti (grammatica, dialettica, retorica, matematica, musica, astronomia) ma poi segue, al di fuori del Trivio e del Quadrivio, la medicina, quindi si passa a considerare la legge e i tempi, i libri e gli uffici ecclesiastici, Dio e gli angeli, la Chiesa, le lingue, i rapporti di parentela, i vocaboli strani, l'uomo e i mostri, gli animali, le parti del mondo, gli edifici, i campi, le pietre e i metalli, l'agricoltura, la guerra e i giochi, le navi, i vestiti, gli strumenti domestici e rustici.

La divisione è chiaramente disorganica e fa venire in mente la ormai classica tassonomia impropria di Borges;

Gli animali si dividono in *a)* appartenenti all'imperatore, *b)* imbalsamati, *c)* addomesticati, *d)* maialini di latte, *e)* sirene, *f)* favolosi, *g)* cani in libertà, *h)* inclusi nella presente classificazione, *i)* che si agitano follemente, *j)* innumerevoli, *k)* disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, *l)* *et coetera*, *m)* che fanno l'amore, *n)* che da lontano sembrano mosche [...]

(*Emporio celeste di conoscenze benevoli*, in *Altre inquisizioni*)

Se le suddivisioni di Isidoro sembrano più ragionevoli di quelle di Borges, si veda poi come a loro volta si suddividono; nel capitolo su navi, edifici e vestiti appaiono paragrafi sui mosaici e sulla pittura, mentre la parte sugli animali si divide in Bestie, Animali piccoli, Serpenti, Vermi, Pesci, Uccelli e Piccoli animali alati.

L'enciclopedia a cumulo appartiene a un'epoca che non ha ancora trovato un'immagine definitiva del mondo; per questo l'enciclopedista raccoglie, enumera, addiziona, spinto soltanto

dalla curiosità e da una sorta di umiltà antiquaria.

Una seconda forma nascerà in seguito da un'ipotesi più precisa, seppure del tutto astratta e teorica, sul sistema del sapere. Un modello del genere è, nel XIII secolo, il triplice *Speculum majus* di Vincenzo di Beauvais (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*), che ha già l'organizzazione di una *Summa* scolastica.

Nello *Speculum naturale* la suddivisione non è ispirata a un criterio filosofico o a una tassonomia statica, ma a una scansione storica, che segue i giorni della creazione; primo giorno il Creatore, il mondo sensibile, la luce, secondo giorno, il firmamento e i cieli; e così via, per arrivare agli animali, alla formazione del corpo umano e alla storia dell'uomo.

Da Plinio in avanti la storia delle enciclopedie diventa, a dir poco, vertiginosa.²⁵ Si potrebbero citare, dopo Plinio (II sec.), il *Collectanea rerum memorabilium* o *Polihistor* di Solino (II sec.), il *De rebus in oriente mirabilibus* (forse VIII sec.), l'*Epistula Alexandri* (VII sec.), le *Etymologiae* di Isidoro (VII sec.), varie pagine di Beda e di Beato di Liébana (VIII sec.), il *De rerum naturis* di Rabano Mauro (IX sec.), la *Cosmographia* di Aethicus Ister (VIII sec.), il *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX sec.), le varie versioni della Lettera di Prete Gianni, dagli inizi del XII secolo. In questo secolo abbiamo la versione più nota del Bestiario di Cambridge, il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore, il *De philosophia mundi* di Guglielmo di Conches, il *De imagine mundi* di Onorio di Autun, il *De naturis rerum* di Alessandro Neckham e, a cavallo tra XII e XIII, il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico. Seguono il *De natura rerum* di Tommaso da Cantimpré, le opere naturalistiche di Alberto Magno, il già citato *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, lo *Speculorum divinorum et quorundam naturalium* di Enrico Bate, molte pagine di Ruggero Bacone e di Raimondo Lullo. Per non dire del *Milione* di Marco Polo e delle sue filiazioni successive, come le varie versioni dei viaggi di Mandeville o il *Libro piccolo di meraviglie* di Jacopo di Sanseverino. Ma ancora occorrerebbe citare sia il *Trésor* che il *Tesoretto* di Brunetto Latini o *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo.

Alcune di queste enciclopedie sono esplicitamente moraleggianti, altre offrono materia prima non moralizzata all'interprete delle Sacre Scritture. Alcune eccedono in fantasia, altre già si attengono al rispetto dell'osservazione. Tutte si

ripetono e si citano a vicenda. E molte di esse nascono probabilmente proprio perché, dal versante ermeneutico, proviene una richiesta di informazioni utili per decifrare le allegorie *in factis*. E siccome per i medievali l'autorità ha un naso di cera e ciascun enciclopedista è nano sulle spalle degli enciclopedisti precedenti, non ci sarà difficoltà non solo a moltiplicare i significati ma gli stessi elementi dell'ammobiliamento mondano, inventando creature e proprietà che servano (a causa delle loro caratteristiche curiose, e tanto meglio se, come ricordava Dionigi, queste creature saranno difformi rispetto al significato divino che veicolano) a rendere il mondo un immenso atto di parola.

È l'atteggiamento che De Bruyne e altri autori chiameranno *allegorismo universale*, e che può essere riassunto da un'affermazione di Riccardo di San Vittore;

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

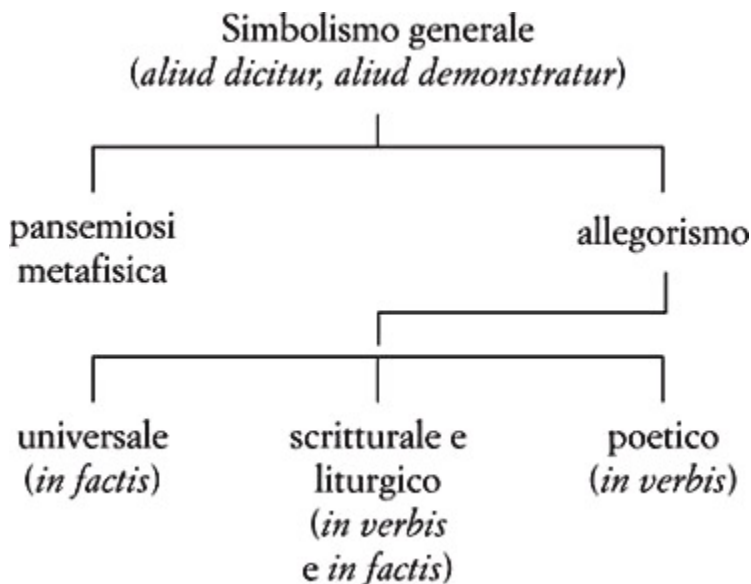
[Ogni corpo visibile presenta una rassomiglianza con un bene invisibile.]

(*Benjamin major*, PL 196, col. 90)

6.6. *L'allegorismo universale*

In tal senso il Medioevo porterà alle estreme conseguenze il suggerimento agostiniano; se l'enciclopedia ci dice quali sono i significati delle cose che la Scrittura mette in scena, e se queste cose sono gli elementi dell'ammobiliamento del mondo, di cui la Scrittura parla (*in factis*), allora la lettura figurale si potrà esercitare non solo sul mondo quale la Bibbia lo racconta, ma direttamente sul mondo quale è. Leggere il mondo come accolta di simboli è il modo migliore di attuare il dettato dionisiano e poter elaborare e attribuire nomi divini (e con essi moralità, rivelazioni, regole di vita, modelli di conoscenza).

A questo punto ciò che si chiama indifferentemente simbolismo o allegorismo medievale prende vie diverse. Diverse almeno ai nostri occhi che cercano una tipologia maneggevole; ma questi modi di fatto si compenetrano di continuo, specie se si considera che, per soprannumero, anche i poeti tenderanno a parlare come le Scritture.



Ancora una volta la distinzione tra simbolismo e allegorismo è di comodo. La pansemiosi metafisica è quella che nasce coi *Nomi divini* di Dionigi, suggerisce la possibilità di rappresentazioni di tipo figurale, ma di fatto sfocia nella teoria dell'*analogia entis*, e quindi si risolve in una visione semiotica dell'universo in cui ogni effetto è segno della propria causa. Se si comprende cosa sia l'universo per il neoplatonico medievale, ci rendiamo conto che in questo contesto non si parla tanto della similitudine allegorica o metafisica tra corpi terreni e cose celesti, quanto di una loro significazione più filosofica che ha a che fare con l'ininterrotta sequenza di cause ed effetti della "grande catena dell'essere" (cfr. Lovejoy, 1936).

Per quanto riguarda l'allegorismo scritturale *in factis* – considerando che la lettura delle Scritture si complica anche dell'attenzione a quanto in esse vi appare di allegorismo *in verbis* – l'intera tradizione patristica e scolastica è lì a testimoniare di questa interrogazione infinita del Libro Sacro come selva scritturale (*latissima scripturae sylva*, Origene, *In Ez.* 4), misterioso oceano divino, labirinto (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*, Girolamo, *In Ez.* 14). E a testimonianza di questa voracità ermeneutica valga la seguente citazione;

Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum

mentium profunda replet, ut semper exundet; sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt; immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est; sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut umisquisque pro modo capacitatis suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

[La Sacra Scrittura, come un fiume rapidissimo, tanto colma le profondità della mente umana da straripare continuamente; disseta coloro che ne bevono, ma rimane inesauribile. Da essa sgorgano gli abbondanti flutti dei sensi spirituali e quando passano gli uni, altri sorgono; anzi, non “quando passano”, dato che la Sapienza è immortale, bensì “quando emergono” gli uni e mostrano la propria bellezza, altri tengono dietro a questi che tuttavia non vengono meno, ma permanendo si susseguono. Così ciascuno, nella misura della propria capacità, trova abbondante ristoro in essa e lascia anche agli altri la possibilità di esercitarsi.]

(Gilberto di Stanford, *In Cant.* Prol., in Leclercq, 1948; 225)

Del pari vorace sarà l'interrogazione del labirinto mondano, di cui si è già detto.

Quanto all'allegorismo poetico (di cui una variante può essere l'allegorismo liturgico o in generale qualsiasi discorso per figure, siano esse visive o verbali, che appaia come prodotto umano), esso è invece il luogo della decodifica retorica. È chiaro che da questo punto di vista il discorso su Dio e sulla natura prende due vie abbastanza discordanti tra loro. Perché la corrente della pansemiosi metafisica tende a escludere le rappresentazioni per figure. Essa è di tipo teologico e filosofico, sia che si fondi sulle metafisiche neoplatoniche della luce o sull'ilemorfismo tomista. Di converso l'allegorismo universale rappresenta una maniera fiabesca e allucinata di guardare all'universo, non per ciò che appare, ma per ciò che potrebbe suggerire. Un mondo della ragione inquirente contro un mondo dell'immaginazione affabulante; in mezzo, ciascuna ormai ben definita nel proprio ambito, la lettura allegorica della Scrittura e la produzione scoperta di allegorie poetiche, anche mondane (come il *Roman de la Rose*).

6.7. L'allegorismo artistico

La definizione migliore di questa condizione del creato

l'abbiamo forse nei versi attribuiti ad Alano di Lilla;

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.
Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae vitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
vespertino senio.

[Ogni creatura dell'universo,
quasi fosse un libro o un dipinto
è per noi come uno specchio;
della nostra vita, della nostra morte,
della nostra condizione, della nostra sorte
fedele segno.

La rosa rappresenta il nostro stato,
leggiadra glossa della nostra condizione,
interpretazione della nostra vita;
che mentre è fiorente nel primo mattino,
fiorisce, sfiorito fiore,
con la vecchiaia della sera.]

(*Rhythmus alter*, PL 210, col. 579)

La concezione allegorica dell'arte procede di pari passo con la concezione allegorica della natura. Riccardo di San Vittore elabora una teoria che tiene conto di questi due aspetti; tra le opere di Dio tutte sono create per fornire indicazioni di vita all'uomo, tra quelle dell'*industria* umana alcune tendono a organizzarsi allegoricamente e altre no. Le arti letterarie danno facilmente origine all'allegoria, mentre le arti plastiche creano allegorie derivate imitando le personificazioni dell'arte letteraria (PL 196, col. 92). Ci accorgiamo però che gradatamente l'allegoricità dell'*industria* diviene più sentita di quella della natura e si perviene, senza teorizzarle, a posizioni opposte a quella di Riccardo; l'allegoricità delle cose si fa sempre più pallida, dubbia, convenzionale, mentre l'arte (comprese le arti plastiche) è vista anzitutto come elaborata costruzione di sovrasensi. Il senso allegorico del mondo muore gradatamente e il gusto allegorico della poesia rimane, familiare e radicato. Il XIII

secolo, nelle sue manifestazioni di pensiero più evolute, rinuncia definitivamente all'interpretazione allegorica del mondo, ma produce il prototipo dei poemi allegorici, il *Roman de la Rose*. E accanto alla produzione di allegorie troviamo sempre viva la lettura allegorica dei poeti pagani (cfr. Comparetti, 1872).

Questo modo di far arte e di vedere l'arte è quello che riesce più ostico all'uomo moderno, così che si tende a interpretarlo come una manifestazione di aridità poetica, di intellettualismo paralizzante. È verissimo che per il medievale la poesia e le arti plastiche sono anzitutto un mezzo didascalico; Tommaso (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) dirà che è proprio della poesia rappresentare il vero in forma figurata. Ma ciò non spiega ancora a fondo l'impostazione allegoristica dell'attività artistica. Interpretare allegoricamente i poeti non voleva dire sovrapporre alla poesia un sistema di lettura artificioso e arido; significava aderire a essi considerandoli come stimolo del massimo diletto concepibile, il diletto appunto della rivelazione *per speculum et in aenigmate*.

La poesia stava tutta dalla parte dell'intelligenza. Ogni epoca ha il proprio senso della poesia, e non possiamo usare il nostro per giudicare quello dei medievali. Probabilmente non riusciremo mai più a riprodurre in noi il diletto sottile col quale il medievale scopriva nei versi del mago Virgilio mondi di prefigurazioni (o forse lo può in modo non molto diverso il lettore di Eliot e di Joyce?); ma non capire che egli provava una gioia effettiva in questo esercizio significa inibirsi la comprensione del mondo medievale. Nel XII secolo il miniaturista del Salterio di Sant'Albano di Hildesheim rappresenta l'assedio di una città fortificata. Ma pensando che l'immagine possa non risultare abbastanza piacevole, o abbastanza legittima, nota; ciò che l'immagine rappresenta *corporaliter*, voi potete leggerlo *spiritualiter*, richiamandovi alla mente, attraverso il combattimento rappresentato, le lotte che sostenete assediati dal male. È chiaro che il pittore presuppone che questo tipo di fruizione sia più pieno e soddisfacente di quello puramente visivo.

Oltre questo fatto, attribuire valore allegorico all'arte significava considerarla alla stessa stregua della natura, come vivo repertorio di figure. Nell'evo in cui la natura è una grande

rappresentazione allegorica del soprannaturale, l'arte viene vista alla stessa stregua.

Con il pieno sviluppo dell'arte gotica e attraverso la grande azione animatrice di Suger, la comunicazione artistica attraverso allegoria assume veramente la sua più ampia portata. La cattedrale, che rappresenta la somma artistica di tutta la civiltà medievale, diviene un surrogato della natura, vero *liber et pictura* organizzato secondo regole di leggibilità orientata che in realtà alla natura difettavano. La sua stessa struttura architettonica e il suo orientamento geografico hanno un significato. Ma è attraverso le statue dei portali, i disegni delle sue vetrate, i mostri e le *gargouilles* dei suoi cornicioni che la cattedrale realizza una vera e propria visione sintetica dell'uomo, della sua storia, dei suoi rapporti col tutto. "L'ordine delle simmetrie e delle corrispondenze, la legge dei numeri, una sorta di musica dei simboli organizzano segretamente questa immensa enciclopedia di pietra" (Focillon, 1947; 6). Per disporre questo discorso plastico gli ideatori delle realizzazioni figurative dei maestri gotici ricorrevano al meccanismo dell'allegoria; a garantire la leggibilità dei segni impiegati stava la capacità medievale di cogliere corrispondenze, di riconoscere segni ed emblemi sulla scia della tradizione, di tradurre un'immagine nel suo equivalente spirituale.

Il principio estetico della concordanza regge la poetica della cattedrale. Essa si fonda soprattutto sulla concordanza dei due Testamenti; ogni fatto del Vecchio Testamento è figura del Nuovo. E, come ha dimostrato Mâle (1946), per capire le allegorie della cattedrale occorre avere presente i repertori enciclopedici dell'epoca, come lo *Speculum majus*. Questa lettura *tipologica* dei libri sacri permette una ulteriore concordanza tra certe figure, fornite di determinati attributi, e certi personaggi ed episodi dei due Testamenti; i profeti saranno riconoscibili per un dato copricapo che la tradizione loro attribuisce, la regina di Saba, leggendariamente conosciuta come regina Piedoca, avrà un piede palmato. Infine si stabilisce una ulteriore concordanza tra questi personaggi e il luogo architettonico che occupano. A Chartres, sul portale della Vergine, campeggiano, ai lati dell'ingresso, le statue-colonne dei patriarchi. Samuele è riconoscibile perché tiene l'agnello del sacrificio a testa in giù.

Mosè mostra con la mano destra la sommità di una colonna che reca nella mano sinistra. Abramo posa i piedi sul capro, e Isacco davanti a lui incrocia rassegnatamente le braccia. Disposti in ordine cronologico questi personaggi esprimono l'attesa di tutta una generazione di precursori del Messia; Melchisedec, il primo sacerdote, apre la schiera con un calice in mano, san Pietro, alle soglie del mondo nuovo, chiude il gruppo nello stesso atteggiamento, prelude al mistero rivelato. Il gruppo appare sul portale come a vestibolo del nuovo patto i cui misteri si celebrano all'interno. La storia del mondo, mediata dalla sintesi scritturale, si fissa in una serie di immagini. Il calcolo allegorico è perfetto, tutti gli elementi architettonici, plastici e semantici concorrono alla comunicazione didascalica (cfr. Mâle, 1927).

6.8. Tommaso e la liquidazione dell'universo allegorico

La più rigorosa delle teorizzazioni del linguaggio allegorico la troviamo forse in Tommaso; rigorosa e insieme nuova, perché sancisce la fine dell'allegorismo cosmico e lascia il posto a una visione più razionale del fenomeno.

Tommaso sembra manifestare talora un atteggiamento di sospetto verso il parlar per figure, come accade ai poeti, per esempio quando annota come opinione corrente che

[Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis.]

Le creazioni dei poeti sfuggono alla ragione umana a causa del loro difetto di verità.

(S. Th. I-II, 101, 2 ad 2)

Ma l'affermazione non va presa come una definizione del poetico in termini settecenteschi di *perceptio confusa*. Si tratta piuttosto di riconoscere alla poesia il rango di arte (e quindi di *recta ratio factibilium*), là dove il fare è naturalmente inferiore al puro conoscere della filosofia e della teologia.

Tommaso apprendeva dalla *Metafisica* aristotelica che gli sforzi affabulanti dei primi poeti teologi avevano rappresentato un modo ancora infantile di conoscenza razionale del mondo, non lo coglie il sospetto che i poeti possano esprimere verità universali,

e si attiene all'opinione comune che i poeti raccontino *fabulae fictae*. Di fatto, come tutti gli scolastici, egli è disinteressato a una dottrina della poesia (argomento per i trattatisti di retorica, che insegnavano alla facoltà delle Arti e non alla facoltà di Teologia). Tommaso è stato poeta in proprio (ed eccellente) ma nei brani in cui paragona la conoscenza poetica a quella teologica egli si adegua a una contrapposizione canonica.

Quando però (*S. Th.* I, 1, 9) si chiede se sia lecito l'uso di metafore poetiche nella Bibbia, anche se sembra accogliere l'opinione secondo cui esse rappresenterebbero una *infima doctrina* ("procedere autem per similitudines varias et repraesentationes est proprium poeticae, quae est infima inter omnes doctrinas. Ergo huiusmodi similitudines uti, non est conveniens huic scientiae"), tuttavia conclude nel *Respondeo* che;

conveniens est sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere. Deus enim omnibus providet secundum quod competit eorum naturae. Est autem naturale homini ut per sensibilia ad intelligibilia veniat, quia omnis nostra cognitio a sensu initium habet. Unde convenienter in sacra Scriptura traduntur nobis spiritualia sub metaphoris corporalium. Et hoc est quod dicit Dionysius, I cap. caelestis hierarchiae, impossibile est nobis aliter lucere divinum radium, nisi varietate sacrorum velaminum circumvelatum. Convenit etiam sacrae Scripturae, quae communiter omnibus proponitur (secundum illud ad Rom. I, sapientibus et insipientibus debitor sum), ut spiritualia sub similitudinibus corporalium proponantur; ut saltem vel sic rudes eam capiant, qui ad intelligibilia secundum se capienda non sunt idonei.

[è conveniente che la sacra Scrittura ci presenti le cose divine e spirituali sotto la figura di cose corporali. E difatti Dio provvede a tutti gli esseri in modo conforme alla loro natura. Ora, è naturale all'uomo elevarsi alla realtà intelligibile attraverso le cose sensibili, perché ogni nostra conoscenza ha inizio dai sensi. Perciò è conveniente che nella sacra Scrittura le cose spirituali ci vengano presentate sotto immagini corporee. È ciò che dice Dionigi; "Il raggio divino non può risplendere su di noi se non attraverso la varietà dei santi veli." Inoltre, siccome la Scrittura è un tesoro comune a tutti (secondo il detto dell'Apostolo; "Io sono debitore ai sapienti e ai non sapienti") è conveniente che essa ci presenti le cose spirituali sotto le parvenze corporali, affinché almeno in tal modo le persone semplici la possano apprendere, non essendo idonee a capire le cose intelligibili così come sono in se stesse.]

E in *ad 1* precisa che, se il poeta "utitur metaphoris propter repraesentationem" perché "repraesentatio naturaliter homini delectabilis est", la sacra dottrina "utitur metaphoris propter

necessitatem et utilitatem, ut dictum est”.

Quindi, è giusto che le Scritture ci presentino le cose divine e spirituali (che eccedono la nostra comprensione) sotto la figura di cose corporali; ma, per quanto riguarda la lettura del testo sacro, esso si fonda anzitutto sul senso letterale o senso storico. Parlando della storia sacra è chiaro perché ciò che è letterale sia storico; il libro sacro dice che gli ebrei uscirono dall’Egitto, narra un fatto, questo fatto è comprensibile e costituisce la denotazione immediata del discorso narrativo;

Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit.

[Diciamo senso spirituale quel senso che viene espresso dalle cose significate dal linguaggio, le quali cose ne significano altre. E questo senso spirituale si fonda sul senso letterale e lo presuppone.]

(S. Th. I, 1, 10, *resp.*)

Tommaso chiarisce in vari punti che sotto la dizione generica di *sensus spiritualis* egli intende i vari sovrasensi che si possono attribuire al testo. Ma il problema è un altro; è che in questi accenni al senso letterale egli introduce una nozione piuttosto importante, e cioè che per senso letterale egli intende *quem auctor intendit*, quello voluto dall’autore.

La precisazione è importante per capire gli aspetti successivi della sua teoria dell’interpretazione scritturale. Tommaso non parla di senso letterale come di senso dell’enunciato (ciò che denotativamente l’enunciato dice secondo il codice linguistico a cui fa riferimento), bensì come del senso che viene attribuito nell’atto dell’enunciazione. In termini contemporanei, se io in una sala affollata dico; “Qui c’è molto fumo” posso voler affermare (senso dell’enunciato) che nella stanza c’è troppo fumo, ma posso anche voler intendere (a seconda della circostanza di enunciazione) che sarebbe opportuno aprire la finestra o smettere di fumare. È chiaro che per Tommaso entrambi i sensi fanno parte del senso letterale perché entrambi i sensi fanno parte del contenuto che l’enunciatore intendeva enunciare. Tanto è vero che poiché l’autore delle Scritture è Dio, e Dio può comprendere e intendere molte cose a un tempo, è possibile che nelle Scritture ci siano *plures sensus*, anche secondo il semplice senso letterale.

Quando è allora che Tommaso è disposto a parlare di sovrasenso o di senso spirituale? Evidentemente quando in un testo si possono identificare dei sensi che l'autore *non intendeva comunicare, e non sapeva di comunicare*. E il caso tipico di una situazione del genere è quello di un autore che narri dei fatti senza sapere che questi fatti sono stati predisposti da Dio, come segni di altro.

Ora quando Tommaso parla di storia sacra dice esplicitamente che il senso letterale (o storico) consiste, come contenuto proposizionale veicolato dall'enunciato, in alcuni fatti ed eventi (per esempio, che Israele si è sottratto alla cattività o che la moglie di Lot è stata trasformata in una statua di sale). Ma siccome questi fatti, ormai lo sappiamo, e Tommaso lo ripete, sono stati predisposti da Dio come segni, sulla base della proposizione intesa (sono avvenuti dei fatti così e così) l'interprete deve ulteriormente cercare la loro triplice significazione spirituale (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Non siamo di fronte ad alcun procedimento retorico come accadrebbe per i tropi o per le allegorie *in verbis*. Siamo di fronte a pure allegorie *in factis*;

Sensus spiritualis [...] accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

[Il senso spirituale [...] consiste nel fatto che vengono espresse (linguisticamente) alcune cose come figura di altre.]

(*Ibid.* VII, 6, 15)

Ma le cose cambiano quando si passa alla poesia mondana e a qualsiasi altro discorso umano che non verta sulla storia sacra. Infatti a questo punto Tommaso fa una importante affermazione che possiamo così riassumere; l'allegoria *in factis* vale soltanto per la storia sacra, ma non per la storia profana.

La storia profana è storia di fatti e non di segni;

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.

[Per cui in nessuna creazione dell'arte umana si può trovare, in termini rigorosi, alcun senso che non sia quello letterale.]

(*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16)

L'affermazione è degna di nota perché di fatto liquida l'allegorismo universale, il mondo allucinato dell'ermeneutica naturale tipico del Medioevo precedente. Abbiamo in un certo senso una laicizzazione della natura e della storia mondana, e cioè dell'intero universo post-scritturale, ormai estraneo alla invadenza della regia divina.

E per la poesia? La soluzione di Tommaso è la seguente; nella poesia mondana, quando c'è figura retorica, c'è semplice senso parabolico. Ma il *sensus parabolicus* fa parte del senso letterale. L'affermazione appare stupefacente a prima vista, come se Tommaso appiattisse tutte le connotazioni retoriche sul senso letterale; ma egli ha già precisato e precisa in vari punti che per senso letterale egli pensa al senso *inteso dall'autore*. E dunque dire che il senso parabolico fa parte del senso letterale non vuol dire che non ci sia sovrasenso, bensì che questo sovrasenso fa parte di ciò che l'autore intende dire. Quando leggiamo una metafora o una allegoria *in verbis*, noi di fatto, in base a regole retoriche assai codificate, la traduciamo facilmente e comprendiamo quello che l'enunciatore intendeva dire come se il significato metaforico fosse il senso letterale diretto dell'espressione. Non c'è quindi sforzo ermeneutico particolare, la metafora o l'allegoria *in verbis* sono comprese direttamente così come noi intendiamo direttamente una catacresi.

[Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum < e il loro significato > non supergreditur modum litteralem.]

Le finzioni poetiche hanno il solo fine di significare e il loro significato non va al di là del senso letterale.

(*Ibid.* VII, 6, 16, ob. 1, e ad 1)

Talora nelle Scritture si designa Cristo attraverso la figura di un capro; non è allegoria *in factis*, è allegoria *in verbis*. Non simboleggia o allegorizza cose divine o future, semplicemente significa (parabolicamente, ma quindi letteralmente) Cristo (*Ibid.* VII, 6, 15).

Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

[Attraverso le parole viene significato sia qualcosa di proprio sia qualcosa di figurativo, e il senso letterale (delle parole) non è la figura ma (direttamente) ciò che viene figurato.]

Per riassumere; c'è senso spirituale nelle Scritture perché i fatti ivi narrati sono segni del cui sovrasignificato l'autore (sia pure ispirato da Dio) non sapeva nulla (e, aggiungeremo noi, il lettore comune, il destinatario ebraico della Scrittura, non era preparato a scoprirlo). Non c'è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perché quello è senso inteso dall'autore e il lettore lo individua benissimo come senso letterale in base a regole retoriche. Ma questo non significa che il senso letterale (come senso parabolico ovvero retorico) non possa essere molteplice. Il che in altri termini vuol dire, anche se Tommaso non lo dice *apertis verbis* (perché non è interessato al problema), che è possibile che nella poesia mondana vi siano sensi molteplici. Salvo che essi, realizzati secondo il modo parabolico, appartengono al senso letterale dell'enunciato, come è stato inteso dall'enunciatore.

Parimenti parleremo di semplice senso letterale anche per l'allegorismo liturgico, che può anche essere allegorismo non di parole ma di gesti e colori o immagini, perché anche in tal caso il legislatore del rito intende dire qualcosa di preciso attraverso una parabola, e non v'è da ricercare nelle espressioni, che esso formula o prescrive, un senso segreto che sfugge alla sua intenzione.

Se il precetto cerimoniale quale appare nell'antica legge aveva senso spirituale, nel momento in cui viene introdotto nella liturgia cristiana esso assume puro e semplice valore parabolico.

Nel compiere questa singolare operazione retorica, Tommaso di fatto sanciva – alla luce del nuovo naturalismo ilemorfico – la fine dell'universo dei bestiari e delle enciclopedie, la visione favolosa dell'allegorismo universale. E questo era lo scopo principale del suo discorso, rispetto al quale le osservazioni sulla poesia appaiono abbastanza parentetiche.

Con questa discussione tomista la natura ha perduto le sue caratteristiche parlanti e surreali. Non è più una foresta di simboli, il cosmo dell'alto Medioevo ha lasciato il posto a un universo *naturale*. Un tempo le cose valevano non per quello che erano ma per quello che significavano; a un certo punto invece si avverte che la creazione divina non consiste in una

organizzazione di segni ma in una produzione di forme. Persino l'arte figurativa gotica – che pure rappresenta uno dei culmini della sensibilità allegorica – risente di questo nuovo clima. Accanto alle grandi ideazioni simboliche troviamo minute compiacenze figurative che rivelano un fresco sentimento della natura e una attenta osservazione delle cose. Nessuno aveva mai osservato veramente un grappolo d'uva, perché il grappolo era anzitutto il suo significato mistico; ora sui capitelli si notano tralci, virgulti, foglie, fiori, sui portali appaiono le descrizioni analitiche dei gesti quotidiani, dei lavori agricoli e dei mestieri. Le stesse figure a valore allegorico sono al tempo stesso rappresentazioni realistiche piene già di una loro vita, se pure più vicine a un ideale *tipico* di umanità che non all'ultima individuazione psicologica (cfr. Focillon, 1938; 219; Mâle, 1922, II).

Preceduto dall'interesse per la Natura del XII secolo, il secolo seguente, attraverso l'accettazione dell'aristotelismo, fissa la sua attenzione sulla forma concreta delle cose. Quello che sopravvive dell'allegorismo universale degenera in vertiginose serie di corrispondenze numeriche che elevano a potenza la simbolica dell'*homo quadratus*. Nel XV secolo Alano de Rupe moltiplicando i dieci comandamenti con le quindici virtù ottiene le centocinquanta *habitudines morales*. Ma da tre secoli scultori e miniaturisti girano a primavera per i boschi per scoprire il ritmo vivo delle cose di natura.

Nasce un nuovo modo di considerare l'esteticità delle cose. Assistiamo al sorgere di una estetica dell'organismo concreto, non tanto per atto di consapevole fondazione, quanto perché si sviluppa in tutta la sua complessità una filosofia della sostanza concretamente esistente (cfr. Gilson, 1932; trad. it.; 326-343).

21 Huizinga (1919; trad. it.; 282; cfr. tutto il capitolo XV sul declino del simbolismo). Sul simbolismo medievale si vedano anche De Lubac (1959-64, vol. II/2, VIII); Pépin (1958); Battisti (1960, di cui si veda "Simbolismo e classicismo"); AA.VV. (1976); Eco (1985b).

22 *Critica del giudizio* I, 2, par. 59, "Della bellezza come simbolo della moralità". Si ha intuizione schematica quando l'intuizione corrispondente a un concetto dell'intelletto è data a priori; e si ha intuizione simbolica quando, a un concetto che può essere concepito solo dalla ragione, e a cui non può essere adeguata alcuna intuizione sensibile, vien sottoposta un'intuizione con la quale si conviene il processo del giudizio che è soltanto analogo a quello dello

schematismo. Gli esempi che dà Kant sono vere e proprie proporzioni affini all'analogia di proporzione e di proporzionalità della Scolastica (cfr. McInerny, 1961).

23 Per una raccolta più che completa di testimonianze si veda De Lubac (1959-64). Auerbach (1944) lamentava che la differenza tra metodo figurale (tipica innovazione cristiana) e metodo allegorico (eredità pagana) non fosse ancora sufficientemente chiara agli studiosi. Sulla base del materiale radunato da De Lubac e da Pépin (1958) credo si possa identificare il metodo figurale con quello dell'allegoria *in factis*.

24 Si veda per esempio Girolamo (*In Matt.* XXI, 5); *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittitur*; o Origene (*De principiis* IV, 2, 9, e IV, 3, 4) secondo il quale lo Spirito Santo interpolerebbe nel testo piccoli dettagli inutili come spia della sua natura profetica.

25 Sulle enciclopedie medievali cfr. il capitolo V.5 di Gilson (1932, 2a ed.), Bologna (1977), Garfagnini (1978), Zambon (1974), Kappler (1980), Fumagalli Beonio Brocchieri (1981), Barisone, ed. (1982), Carrega, Navone (1983), Zaganelli (1985), nonché le nostre osservazioni (in questo volume) nel saggio "Dall'albero di Porfirio al labirinto enciclopedico", 3.

7. PSICOLOGIA E GNOSEOLOGIA DELLA VISIONE ESTETICA

7.1. Soggetto e oggetto

Questa attenzione agli aspetti concreti delle cose si accompagna, specie nel XIII secolo, ad attenti studi fisico-fisiologici sulla psicologia della visione, implicando così il problema di una polarità insita nell'atto della fruizione estetica. La cosa bella richiede di essere vista come tale e il prodotto artistico è fatto in vista di una visione; presuppone l'esperienza visiva soggettiva di uno spettatore potenziale.

Di questa polarità era stato conscio, sino dall'antichità, lo stesso Platone.

Se [i pittori] [...] realizzassero le imitazioni rispettando veramente i rapporti proporzionali interni alle cose belle [...] le parti superiori apparirebbero più piccole del dovuto, e più grandi di quelle inferiori, per il fatto che quelle noi vediamo da maggior distanza, queste più da vicino [...] [i pittori] realizzano nelle immagini che essi fanno, non le proporzioni che sono reali, ma invece quelle che possano apparire belle volta per volta.

(*Sofista* 235e-236a, trad. it. Manlio Faggella, Bari, Laterza, 1945; 215)

Era il problema che la tradizione attribuiva a Fidia, autore di una Atena la cui parte inferiore, troppo corta se vista da vicino, appariva di dimensioni corrette se osservata di sotto in su, una volta piazzata sopra il livello dell'occhio. Vitruvio a questo proposito aveva fatto una distinzione tra *simmetria* ed *euritmia*. L'*eurhythmía* per lui era una *venusta species commodusque aspectus*, una bellezza che appare tale perché adeguata alle esigenze dell'occhio. L'euritmia si presenta dunque anzitutto come regola di proporzione tecnica, intenzione volta all'aspetto, in opposizione alla proporzione puramente oggettiva delle cose di natura. La presa di coscienza di questa esigenza non è propria soltanto del Rinascimento, anche se solo nel Quattrocento si sviluppa la teoria della prospettiva; e non è del tutto accettabile

l'osservazione di Panofsky (1955; 98-99) che nel Medioevo si credesse che “soggetto e oggetto dovessero essere sommersi in una più alta unità”. Le statue della galleria dei Re, nella cattedrale di Amiens, erano costruite per essere viste a trenta metri dal suolo; l'occhio delle figure si allontana molto dalla radice del naso, i capelli sono trattati a grandi masse. A Reims le statue dei pinnacoli hanno le braccia troppo corte, il collo troppo lungo, le spalle basse, le gambe brevi. Le esigenze di una proporzione oggettiva sono sottomesse a esigenze ottiche (Focillon, 1938; 221-222). La pratica artistica conosceva dunque il problema della soggettività della fruizione e lo risolveva a modo proprio.

7.2. L'emozione estetica

Visto dalla parte dei filosofi il problema è molto più astratto e, a prima vista, privo di connessioni con quanto ci interessa. Ma in realtà il centro delle teorie che esamineremo è costituito proprio dal problema di un rapporto tra soggetto e oggetto. L'accento a una proporzione della cosa bella alle esigenze psicologiche del fruitore lo troviamo già, come abbiamo visto, in Boezio. Prima ancora Agostino si era ripetutamente soffermato sulle corrispondenze fisio-psicologiche, come avviene nell'analisi del ritmo. Sempre Agostino poi, nel *De ordine*, attribuiva valore estetico solo alle sensazioni visuali e ai valori morali (per l'udito e i sensi inferiori non si ha *pulchritudo* ma *suavitas*) impostando così la questione dei sensi *maxime cognoscitivi*, che troverà sistemazione in Tommaso, dove vengono definiti come tali la vista e l'udito.

La psicologia vittorina concepiva la gioia provata nel percepire l'armonia sensibile come un prolungamento naturale della gioia fisica, base della vita affettiva dell'uomo e fondata sulla realtà ontologica di una corrispondenza tra struttura dell'anima e realtà materiale. Per questo le posizioni dei vittorini sono state avvicinate a quella dei teorici moderni della *Einfühlung*, e cioè dell'empatia, di un sentire per immedesimazione con l'oggetto (cfr. De Bruyne, 1946, II; 224). Per Riccardo di San Vittore la *contemplatio* (che può avere anche natura estetica) è *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, uno

sguardo libero della mente volto alle meraviglie della sapienza, accompagnato da un arresto dell'ammirazione (*Benjamin major*, PL 196, coll. 66-68). Nel momento estatico l'anima è dilatata, sollevata dalla bellezza che percepisce, perduta tutta nell'oggetto.

In modo più controllato Bonaventura nota come l'apprensione del mondo sensibile si attui secondo una certa proporzionalità e come al diletto concorrano sia il soggetto che l'oggetto dilettevole. La proporzione

dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur.

[è detta soavità, in quanto questa energia, agendo sui sensi, opera in maniera proporzionata alle loro capacità ricettive, dato che i sensi soffrono a motivo di sensazioni troppo violente, mentre si diletmano del giusto mezzo.]

(*Itinerarium* II, 5)²⁶

Pertanto

Ad delectationem enim concurrunt delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.

[Al diletto infatti concorrono il dilettabile e la congiunzione di questo con ciò che viene dilettrato.]

(I *Sent.* 1, 3, 2, *Opera theologica selecta* I, ed. Bello, 1934)

In questo rapporto si stabilisce una corrente di amore; e al limite, il più grande dei diletti, proveniente dalla massima coscienza di un rapporto di polarità e proporzionalità, si realizza non nella contemplazione delle forme sensibili, ma nell'amore, dove sia il soggetto sia l'oggetto sono coscientemente e attivamente amanti.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis [...] Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

[La passione amorosa è la più nobile fra tutte, poiché partecipa maggiormente della generosità [...] Quindi, tra le cose create, nulla deve essere considerato più gioioso dell'amore reciproco; senza amore non c'è gioia.]

(I *Sent.* 10, 1, 2)

Questa concezione affettivistica della contemplazione (che in

questi testi appare di scorcio, come corollario di una gnoseologia della visione mistica) si ritrova più specificamente trattata in Guglielmo d'Alvernia e in quello che è stato detto il suo *emozionalismo*. Quivi vengon posti in particolare rilievo l'aspetto soggettivo della contemplazione estetica e la funzione del godimento quale costitutivo di bellezza. C'è nel bello una qualità oggettiva ma il segno di tale qualità è il consenso della nostra vista.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum [...] Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorum consulimus [...] Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

[Diciamo infatti bello da vedere ciò che per natura piace di per se stesso e diletta chi lo guarda [...] Se vogliamo conoscere poi la bellezza visibile, affidiamoci al senso esterno della vista [...] La bellezza o l'eleganza che la nostra vista o il nostro sguardo interiore approva e nella quale si compiace.]

(*Tractatus de bono et malo*, in Pouillon, 1946; 315-316)

In tutte le definizioni di Guglielmo compaiono termini che implicano un atteggiamento conoscitivo (*spectare, intueri, aspicere*) e un elemento affettivo (*placere, delectare*). Conformemente alla sua dottrina dell'anima (che opererebbe indivisa in ciascuna delle sue due operazioni, conoscitiva e affettiva), per Guglielmo basta che un oggetto si presenti a un soggetto esibendo determinate qualità per provocare un sentimento di diletto compenetrato d'amore (*affectio*), che è insieme conoscenza del bello e aspirazione ad esso (cfr. De Bruyne, 1946, III; 80-82).

7.3. Psicologia della visione

Tutte queste teorie filosofiche si sviluppano a un livello di generalità lontano da una ricerca sui meccanismi psicologici della visione, come accade invece nei testi elaborati sulla scia di Alhazen. Nel *Liber de intelligentiis* (già attribuito a Vitellione e ora ascrivito a un Adam Pulchrae Mulieris) il meccanismo della visione viene spiegato sulla falsariga del fenomeno fisico del riflesso; l'oggetto luminoso emana dei raggi e produce in uno specchio la sua immagine.

L'oggetto è forza attiva produttrice di riflessi, lo specchio una potenza passiva adatta a riceverlo. Nella coscienza umana esiste in più un adattamento della potenza alla forza attiva, adattamento che si fa cosciente sotto forma di piacere (*delectatio maxima* se l'oggetto è una realtà luminosa che si incontra con la natura luminosa che è in noi). Il piacere è basato sulla proporzione esistente tra le cose, tra l'animo e il mondo, sull'amore metafisico che tiene unito il reale.

Nel *De perspectiva* di Vitellione il rapporto soggetto-oggetto viene analizzato più a fondo in modo da farne risultare una interessante concezione interattiva della conoscenza.²⁷ Vitellione distingue due tipi di percezione delle forme visibili; una *comprehensio formarum visibilium [...] per solam intuitionem*, e una *per intuitionem cum scientia praecedente*, e cioè una comprensione delle forme visibili che avviene per mezzo della sola intuizione, e una che avviene per mezzo dell'intuizione preceduta dalla conoscenza. La prima percezione è quella con la quale cogliamo le luci e i colori; ma vi sono poi le realtà più complesse che la vista comprende non semplicemente per se stessa, ma con il concorso di altri atti dell'anima. Alla pura intuizione degli aspetti visibili si integra un *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (un atto di ragionamento che paragona tra loro le diverse forme percepite). Solo dopo questo dialogo con gli aspetti percepiti si ottiene una conoscenza della cosa tale da implicarne anche la visione concettuale. Alla pura sensazione visiva si aggiungono memoria, immaginazione e ragione, e tuttavia la sintesi è rapida e pressoché istantanea. Ora, la percezione delle realtà estetiche appartiene al secondo tipo e implica una interazione fulminea ma complessa tra la molteplicità degli aspetti oggettivi che si offrono alla visione e l'attività del soggetto che compara e rapporta;

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se [...] Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.

[Le forme non sono belle se non a causa degli aspetti particolari e della loro reciproca unione [...] Infatti dall'unione reciproca di una pluralità di aspetti delle forme visibili e non solo dagli aspetti (particolari) visibili sorge la bellezza della visione.]

Poste tali premesse Vitellione cerca di determinare le condizioni oggettive, gli *aspetti* per cui le forme visibili risultano gradevoli. Vi sono aspetti semplici, come la *magnitudo* (la luna è più bella delle stelle), la *figura* (il contorno, il disegno della forma), la continuità (come avviene in una distesa verdeggiante), la discontinuità (la moltitudine degli astri o molti ceri accesi), la rugosità o la *planities* del corpo battuto dalla luce, l'ombra che attenua le chiazze luminose troppo vive e provoca un mosso sfumare di tinte, come nella coda del pavone. E vi sono gli aspetti complessi, dove al piacevole della tinta si unisce il gioco delle proporzioni, in modo che diversi aspetti posti in relazione acquistano una nuova e più sensibile bellezza.

Vitellione enuncia inoltre due principi estremamente interessanti. Anzitutto, quello di una certa relatività del gusto a seconda dei diversi tempi e paesi, per cui ogni aspetto visibile realizza un tipo di *convenientia* che non è mai tuttavia lo stesso perché, così come variano le abitudini, così ciascuno ha il proprio senso estetico (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). In secondo luogo Vitellione valorizza la messa a fuoco soggettiva come mezzo di esatta valutazione e fruizione estetica degli oggetti sensibili; vi sono aspetti che vanno visti da lontano perché hanno per esempio macchie sgradevoli; altri da vicino, come le miniature, per poter notare ogni sfumatura, tutte le *intentiones subtiles*, la *lineatio decens*, l'*ordinatio partium venusta*.

Distanza e prossimità (*remotio et approximatio*) sono dunque fattori essenziali di una retta visione estetica, così come è importante l'asse di visione, per cui gli stessi oggetti appaiono diversi se guardati *ex obliquo*.

7.4. La visione estetica in Tommaso

Non è il caso di sottolineare l'importanza di tali affermazioni. È sulla scia di queste ricerche che potremo meglio capire i testi di Tommaso che – se pure non sono articolati e analitici come quelli esaminati – risentono indubbiamente della stessa atmosfera. L'opera di Vitellione è del 1270, la *Summa Theologiae* viene iniziata nel 1266 e terminata nel 1273; le due ricerche si muovono nello stesso periodo intorno a problemi analoghi e a

pari livello di aggiornamento.

Tommaso si occupa della visione soggettiva del bello nel riprendere le nozioni estetiche propostegli da Alberto Magno. Ricordiamo come quest'ultimo, parlando di una risplendenza della forma sostanziale sulle parti proporzionate della materia, intendeva però questa *resplendentia* in senso rigorosamente oggettivo, come splendore ontologico, sussistente *etiamsi a nullo cognoscatur*. La *ratio* propria del bello consiste in questo splendore del principio organizzante sulla molteplicità organizzata. Tommaso, accettando implicitamente l'ascrizione del bello tra le proprietà trascendentali,²⁸ elabora però una definizione che oltrepassa per novità quella del suo maestro. Dopo aver affermato l'identità e la differenza tra *pulchrum* e *bonum*, Tommaso specifica;

Nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportionem consistit; quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

[Il bene riguarda la facoltà appetitiva, essendo il bene ciò che ogni ente appetisce, e quindi ha il carattere di fine, poiché l'appetire è come un muoversi verso una cosa. Il bello, invece, riguarda la facoltà conoscitiva; belle infatti sono dette quelle cose che viste destano piacere. Per cui il bello consiste nella debita proporzione; poiché i nostri sensi si diletano nelle cose ben proporzionate, come in qualche cosa di simile a loro; il senso infatti, come ogni altra facoltà conoscitiva, è una specie di proporzione. E poiché la conoscenza si fa per assimilazione, e la somiglianza d'altra parte riguarda la forma, il bello propriamente si ricollega all'idea di causa formale.]

(S. Th. I, 5, 4 ad 1)

Questo testo molto importante ci chiarisce una serie di punti fondamentali; bello e bene in uno stesso oggetto sono una stessa realtà poiché si fondano entrambi sulla forma (ed è la posizione ormai accettata anche da altri); ma il bene fa sì che la forma sia oggetto di appetito, desiderio di realizzazione o di possesso della forma desiderata in quanto positiva; il bello invece pone la forma in rapporto con la pura conoscenza. Sono belle le cose che *visa placent*.

Visa sta per “apprese”, non solo “viste” ma “percepite” in piena consapevolezza. La *visio* è una *apprehensio*, una cognizione; il bello è *id cuius apprehensio placet*, ciò la cui conoscenza procura piacere. La *visio* è conoscenza perché riguarda la causa formale; non è vista di aspetti sensibili, ma percezione di più aspetti organizzati secondo il disegno immanente di una forma sostanziale. Comprensione intellettuale e concettuale, dunque. Che col termine *visio* Tommaso intendesse anche questo tipo di conoscenza, ce lo ribadiscono a più riprese vari testi (per esempio *S. Th.* I, 67, 1; I-II, 77, 5 *ad* 3). Ciò che specifica il bello è dunque il suo rapportarsi a uno sguardo conoscente per cui la cosa appare bella. E ciò che postula l’assenso del soggetto e il conseguente diletto sono le caratteristiche e oggettive della cosa.

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

[Per la bellezza infatti si richiedono tre doti. In primo luogo integrità o perfezione; poiché le cose incomplete, proprio in quanto tali, sono deformi. Quindi <si richiede> *debita proporzione o armonia* <tra le parti>. Finalmente *chiarezza o splendore*; difatti diciamo belle le cose dai colori nitidi e splendenti.]

(*S. Th.* I, 39, 8)

Queste caratteristiche ben note, mutate da tutta una tradizione, sono ciò in cui *consiste* il bello. Ma la *ratio* propria del bello è nel riferimento alla *vis cognoscitiva*, alla *visio*, e il diletto che ne consegue, il *placet*, è egualmente essenziale ai fini di una individuazione della bellezza.

È chiaro che ciò che provoca il piacere è la oggettiva potenzialità estetica e non è il piacere a definire o addirittura determinare la bellezza di una cosa. Il problema non è inesistente e compare già in Agostino, il quale si chiede se le cose siano belle perché dilettono o dilettono perché sono belle, concludendo per la seconda ipotesi (*De vera religione* 32, 19). Ma in una dottrina che stabilisca il primato della volontà, l’atto di adesione dilettona può essere benissimo un libero atto di effusione largita alla cosa e non determinata da essa. Così ad esempio avverrà in Duns Scoto per il quale (dato che la volontà può volere il proprio atto così come l’intelletto comprende il proprio) la visione estetica è una facoltà

libera in quanto i suoi atti soggiacciono all'imperio della volontà; infatti essa non coglie maggiormente ciò che è bellissimo rispetto a ciò che è meno bello (cfr. De Bruyne, 1946, III; 366). Per una dottrina invece che stabilisce il primato dell'intelligenza – come è il caso del tomismo – è chiara la determinazione delle caratteristiche oggettive del bello sulla visione fruente. Ma il fatto che le caratteristiche siano messe a fuoco da una *visio*, siano cioè *conosciute da qualcuno* (al contrario di quanto dice Alberto Magno), muta alquanto il modo con cui dobbiamo considerare la natura oggettiva della cosa bella e delle proprietà che la fan tale.

Tornando alla *visio*, noteremo ancora come questa sia una conoscenza disinteressata, che non ha nulla a che vedere con la calda fruizione dell'amore mistico, né con la semplice reazione sensuale di fronte allo stimolo sensibile; e neppure con l'assimilazione empatica all'oggetto che ci è parsa caratteristica della psicologia vittoriana. Si tratta piuttosto di una conoscenza di ordine intellettuale, come si è detto, che procura un diletto fondato sul disinteresse nei confronti della cosa percepita; *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, il bello implica l'acquetarsi dell'appetito al solo vederlo o conoscerlo (S. Th. I-II, 27, 1 *ad* 3). La fruizione estetica non mira a possedere la cosa ma si appaga nel considerarla, nel rilevarne le caratteristiche di proporzione, integrità e chiarezza. Tanto che i sensi che massimamente riguardano la percezione del bello sono quelli *maxime cognoscitivi* come la vista e l'udito, e chiamiamo belle le immagini e i suoni, non i sapori e gli odori (*ibid.*).

Ancora, questa *visio* non può essere interpretata come una intuizione nel senso contemporaneo del termine; e neppure, come hanno fatto taluni, come "intuizione intellettuale".²⁹ Questi due atteggiamenti conoscitivi non sono contemplati dalla gnoseologia tomista. Se intuizione significa cogliere la forma "nel sensibile e per il sensibile", prima di qualsiasi astrazione, tutto ciò non è possibile nell'ambito di una gnoseologia che considera l'astrazione, la *simplex apprehensio*, come il primo atto conoscitivo che stampa la specie intelligibile nell'intelletto possibile per formare il concetto (S. Th. I, 84; I, 85, 1-3; cfr. Roland-Gosselin, 1930). L'intelligenza non conosce il sensibile singolare, e solo *dopo* l'astrazione, nella *reflexio ad phantasmata*, conosce

indirettamente la cosa sensibile (*S. Th.* I, 86, 1). L'intelligenza umana per Tommaso è discorsiva, e la *visio* estetica ha le stesse caratteristiche di atto composito e di avvicinamento complesso all'oggetto. L'intuizione sensibile ci pone in contatto con un aspetto della realtà singolare, ma il complesso delle condizioni concomitanti che determinano quella realtà, come il luogo, il tempo o la stessa esistenza, non sono percepite intuitivamente ma richiedono quel lavoro discorsivo che è l'atto di giudizio. La conoscenza estetica ha per Tommaso la stessa complessità della conoscenza intellettuale perché si riferisce allo stesso oggetto; la realtà sostanziale.

26 Trad. it. a cura di L. Mauro in *Itinerario dell'anima a Dio*, Milano, Rusconi, 1985; 367.

27 Le citazioni dal *De perspectiva* come quelle del *De intelligentiis* sono tratte dalle pp. 145, 143 e 174 dell'edizione Bäumker (1908). Ampia esposizione con testi in De Bruyne (1946, III; 239-251). Cfr. anche Assunto (1961; 167-169), e Federici Vescovini su Adam Pulchrae Mulieris, ovvero Adamo di Belladonna e su Vitellione (1965; 28-32 e 132-133).

28 La polemica degli interpreti sulla trascendentalità del bello in Tommaso è complessa. Per un accenno allo *status quaestionis* e un esame dei testi tomistici si veda, in questo volume, "Il problema estetico in Tommaso d'Aquino", 2.

29 È questa la tesi sostenuta da Maritain che parla in proposito di un "senso intelligenziato" (1920; 38-41 e 173-178). Al riguardo vedi le nostre obiezioni nel saggio (in questo volume) "Uso e interpretazione dei testi medievali".

8. TOMMASO E L'ESTETICA DELL'ORGANISMO

8.1. *Forma e sostanza*

A proposito di Tommaso parliamo di estetica dell'organismo, invece che di estetica della forma, per una ragione precisa. Quando Alberto Magno ci parla della *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas* allude evidentemente alla forma aristotelica che porta all'atto le potenzialità della materia e si compone con essa in *sinolo*, cioè in sostanza. E vede la bellezza come l'irraggiare di questa idea organizzante sulla materia condotta a unità. In Tommaso, invece, il modo in cui, alla luce di tutto il sistema, possono essere interpretati i concetti di *claritas*, *integritas* e *proportio* induce a concludere che, quando egli parla di *forma* a proposito del *pulchrum*, abbia presente non tanto la forma sostanziale quanto la sostanza tutta, l'organismo in quanto sintesi concreta di materia e forma.

L'uso del termine *forma* per indicare la sostanza non è infrequente nell'Aquinate. *Forma* può essere intesa in senso superficiale come *morphé*, ed è allora la *figura*, una qualità della quarta specie, la delimitazione quantitativa di un corpo, il suo contorno tridimensionale (*S. Th.* I-II, 110, 3 *ob* 3). *Forma* è la forma sostanziale che, badiamo, acquista esistenza solo incorporandosi in una materia e uscendo così dalla sua astrattezza essenziale. E *forma* è infine, in vari passi, l'*essentia*, vale a dire la sostanza vista come passibile di comprensione e definizione.

Pensare le cose in termini di concretezza sostanziale è caratteristico della metafisica di Tommaso. Vedere nelle cose anzitutto la forma sostanziale è posizione correttamente aristotelica, ma risente pur sempre di abitudini mentali platoniche, inclini a individuare nel sensibile (se non contro il sensibile) l'*idea*. In tal caso la dialettica tra idea e realtà si presenta come dialettica tra la cosa e la sua essenza; di fronte

all'*id quod est*, all'*ens*, a ciò che esiste, si profila il *quo est*, la sua ragione essenziale. È già una visione molto più critica di quella del simbolista che, di fronte alla cosa, vede anzitutto (o soltanto) il suo significato mistico. Ma anche in una ontologia delle essenze è sempre presente, sia pure in modo sotterraneo, questa tentazione idealistica, unitamente alla persuasione che sia più importante che una cosa abbia definibilità che non il fatto che essa *sia* concretamente. Ora, la peculiarità dell'ontologia tomista di fronte alle posizioni precedenti sta appunto in questo; nel proporsi come *ontologia esistenziale*, per la quale ciò che anzitutto vale è l'*ipsum esse*, l'atto concreto di esistenza. Alla composizione tra forma e materia si sovrappone in modo costitutivo e determinante la composizione tra essenza ed esistenza. Il *quo est* non spiega l'*ens*; la forma più la materia non sono ancora nulla. Ma quando, in virtù della partecipazione divina, forma e materia si uniscono in un atto di esistenza, allora solo si stabilisce un rapporto di organizzante e organizzato. A questo punto ciò che conta veramente è l'organismo tutto in quanto vivente, la sostanza il cui atto proprio è l'*ipsum esse* (*Contra gentiles* II, 54). L'esistenza non è più una semplice determinazione accidentale dell'essenza, come per Avicenna, ma ciò che rende possibile ed effettuale l'essenza stessa; e ciò di cui è l'essenza, la sostanza.

I nessi tra forma e sostanza sono così profondi, l'una non potendo sussistere senza l'altra, che per Tommaso il nominare la prima implica la seconda, a meno che non intervenga una distinzione logica. Una essenza, allora, una *quidditas*, come forma vista nel suo vivente informarsi, esprime anzitutto l'intensità di un atto di esistere.³⁰ Giustamente è stata rilevata la connessione di questa ontologia con tutto uno sviluppo della cultura e dei rapporti sociali; "Il vivente e l'organico di cui, alla fine dell'evo antico, si era smarrito il senso e il valore, torna a essere adeguatamente apprezzato, e le singole cose della realtà empirica non hanno più bisogno di una legittimazione oltremondana, soprannaturale, per divenire oggetto dell'arte [...] Il Dio presente e attivo in ogni ordine della natura corrisponde a un mondo più aperto, che non esclude la possibilità dell'ascesa sociale. La gerarchia metafisica delle cose riflette pur sempre una società articolata in caste, ma il liberalismo del tempo si manifesta già nel fatto che anche l'infimo grado dell'essere è considerato insostituibile nella sua specifica natura" (Hauser, 1951; trad. it.;

8.2. *Proportio e integritas*

Se esaminiamo ora alla luce di questo concetto di organismo vivente le varie osservazioni che Tommaso fa a proposito dei tre criteri del bello, *integritas*, *proportio* e *claritas*, ci rendiamo conto che solo come caratteristiche di una sostanza concreta (e non della semplice forma sostanziale) essi acquistano tutto il loro significato. Una serie di esempi ci è offerta dalle molteplici accezioni che può assumere la *proportio*.

Uno dei modi sostanziali in cui essa si manifesta è anzitutto la convenienza della materia alla forma, l'adattamento di una semplice potenzialità al principio legalizzante;

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.

[Materia e forma sono necessariamente proporzionate tra loro e per natura corrispettive; poiché ogni atto si produce nella propria materia.]

(*Contra gentiles* II, 81)³¹

Nel Commento al *De anima* viene sottolineato come la *proportio* non sia un semplice attributo della forma sostanziale, ma il rapporto stesso tra materia e forma, a tal punto che, mancando la disposizione dalla materia alla forma, la forma stessa scompare (*Sentencia libri de anima* I, 9; 46b). È questa la tipica proporzione capace di interessare colui che guarda esteticamente la cosa apprezzandone il congruo organizzarsi.

A questo rapporto se ne sovrappone un altro, più metafisicamente profondo ed esteticamente impalpabile; quello dell'essenza all'esistenza, proporzione che non tanto si offre alla visione estetica quanto piuttosto ne fonda la possibilità stessa conferendo concretezza alla cosa (*Contra gentiles* II, 53). Le altre forme di proporzione conseguiranno come effetti fenomenici di questa proporzione metafisica, e risponderanno più immediatamente alle esigenze di esteticità dell'uomo. Tommaso ricorda anzitutto la normale proporzione sensibile e quantitativa, quale può essere quella di una statua o di una melodia;

Homo delectatur secundum alios sensus [...] propter convenientiam

sensibilium [...] sicut cum delectatur in sono bene harmonizzato.

[L'uomo sente piacere nelle sensazioni degli altri sensi [...] anche per la loro intrinseca bellezza [...] come quando uno si diletta nella bella armonia di un suono.]

(S. Th. II-II, 141, 4 ad 3)

C'è poi la proporzione come convenienza puramente pensabile di atti morali o discorsi razionali, quella bellezza intelligibile particolarmente apprezzata dai medievali;

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

[La bellezza spirituale consiste nel fatto che il comportamento e gli atti di una persona sono ben proporzionati secondo la luce della ragione.]

(Ibid. II-II, 145, 2)

Tommaso menziona poi una proporzione psicologica come convenienza della cosa alle capacità di fruizione del soggetto; derivazione dalle teorie boeziane e agostiniane, e, in definitiva, contributo al problema di un rapporto tra conoscente e conosciuto. Di fronte alla regolarità oggettiva dei fenomeni percepiti, il senso rivela una tale connaturalità alla proporzione fruita da poter essere considerato esso stesso una proporzione (S. Th. I, 5, 4, ad 1; *Sentencia libri de anima* III, 2; 212).

Dal lato oggettivo la proporzione si realizzerà poi a infiniti livelli sino a raggiungere le proporzioni cosmiche del tutto, realizzando l'Universo come Ordine. Nell'esporre questa visuale Tommaso ripropone in fondo teorie cosmologiche già incontrate, ma le pagine in cui si dispiega questa descrizione dell'ordine cosmico non mancano di una loro personale vigoria e di una certa originalità di tono.³²

Ma c'è ancora un genere di proporzione che costituisce uno dei cardini della concezione estetica dell'Aquinate e una delle costanti dell'estetica medievale; è la proporzione che si attua sia come adeguazione della cosa a se stessa sia come adeguazione della cosa alla propria funzione. L'adeguazione della cosa a se stessa, alle esigenze della sua specie e al suo dover essere individuale è quella che la Scolastica chiama *perfectio prima*;

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti.

[È evidente però che in tutti gli esseri naturali esiste un limite preciso e una determinata proporzione di grandezza e di accrescimento.]

(*Sententia libri de anima* II, 8)

Vi sono uomini di varia taglia e proporzioni; tuttavia oltre un certo limite e al di qua del medesimo non si ha più la natura umana vera e propria ma soltanto una abnormità. Questa forma di perfezione può essere ricondotta all'altro criterio della bellezza, la *integritas*, che deve essere intesa appunto come la presenza, in un tutto organico, di tutte le parti che concorrono a definirlo come tale (*S. Th.* I, 73, 1). Un corpo umano è deforme se manca di uno dei suoi membri e diciamo brutti i mutilati perché manca loro la proporzione delle parti rispetto al tutto (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) (*I Sent.* 44, 3, 12, 1). Principi di estetica organica nel vero senso della parola, e non privi di interesse per una fenomenologia della forma artistica quale oggi la concepiremmo; anche se, proprio a proposito dell'arte, il concetto di *perfectio prima* in Tommaso si presenta con una accezione alquanto limitata; l'opera è compiuta se adegua l'idea presente nella mente dell'artefice.³³

La *perfectio prima*, realizzandosi, permette alla cosa di adeguarsi al proprio fine, dando così luogo alla *perfectio secunda* (*S. Th.* I, 73, 1). La perfezione formale della cosa permette a questa di operare secondo la propria finalità; ma è vero del pari che la *perfectio secunda* è regola alla *perfectio prima*, perché una cosa per essere perfetta deve organizzarsi appunto secondo le esigenze della sua funzione; *finis est prius efficiente [...] cum actio efficientis non completur nisi per finem*, il fine precede la causa efficiente [...] in quanto l'azione che produce un effetto non si compie senza un fine (*De principiis naturae* 4). Per questo motivo un'opera d'arte (l'opera dell'*ars*, della tecnica in senso lato) è bella se funzionale, se la sua forma è adeguata allo scopo;

Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem.

[Ogni artefice tende a conferire alla sua opera la migliore disposizione, non in senso assoluto, ma in rapporto al fine voluto.]

(*S. Th.* I, 91, 3)

Un artista che costruisse una sega di cristallo, malgrado il bell'effetto ottenuto, farebbe sostanzialmente opera brutta perché

l'oggetto non risponderebbe più alla sua funzione e non servirebbe *ad secundum*. Il corpo umano è bello perché è strutturato secondo una conveniente distribuzione delle parti;

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

[Dico dunque che in vista di tale forma e di siffatte operazioni, Dio diede al corpo umano la disposizione migliore.]

(S. Th. I, 91, 3)

C'è nell'organismo dell'uomo un ordine complesso di rapporti tra le forze dell'anima e quelle del corpo, tra le potenze inferiori e le superiori, in modo che ogni caratteristica del nostro organismo ha una ragione e una convenienza precisa. È per ragioni funzionali che l'uomo (salvo una capacità tattile superiore) ha i sensi esterni poco sviluppati a paragone degli altri animali; ad esempio, l'olfatto è debole perché necessita di siccità, mentre la presenza di un cervello più grande che in ogni altra creatura comporta una grande umidità (necessaria a temperare il calore emanato dal cuore). Così l'uomo è sfornito di piume, corna e artigli, perché questi attributi sono dovuti all'elemento terrestre, preponderante negli animali, mentre nell'uomo i vari elementi si equilibrano. In compenso l'uomo è fornito di mani, *organum organorum*, che colmano ogni altra deficienza. E infine l'uomo è bello per la sua statura eretta; ed è così concepito affinché una posizione prona del capo non intralci l'operazione delle forze sensitive interne, che hanno nel cervello il loro centro di scambio; poi perché le mani, non dovendo fungere da organi di locomozione, siano libere per i loro scopi; e infine per impedire che la lingua si indurisca e sia inabile alla favella, come accadrebbe se l'uomo dovesse afferrare il cibo con la bocca. In virtù di queste ragioni, e oltre queste ragioni, la statura dell'uomo è eretta affinché noi possiamo, attraverso il nobilissimo senso della vista, *libere [...] ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena*, conoscere liberamente da ogni parte le cose sensibili, tanto celesti che terrestri. Per questo l'uomo soltanto è capace di godere della bellezza delle cose sensibili per il solo gusto di essa; *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (S. Th. I, 91). Come si vede, in questa descrizione del corpo umano valore estetico e valore funzionale

fanno tutt'uno, e gli stessi principi della scienza del tempo sono riportati a ragioni di bellezza.

Tutte queste nozioni circa la funzionalità del bello danno forma sistematica alla persuasione di tutta l'epoca medievale, che tende all'identificazione tra *pulchrum* e *utile*, come a un corollario dell'equazione *pulchrum* e *bonum*. La renitenza a distinguere esteticità e funzionalità porta a un inserimento dell'estetico in ogni operazione di vita; e non sottomette il bello al bene o all'utile più di quanto non sottometta l'utile o il bene al bello. Quando l'uomo contemporaneo avverte un dissidio tra arte e morale, questo accade perché si trova a dover conciliare un concetto moderno di esteticità con un concetto di eticità che è ancora quello classico. Per il medievale una cosa è brutta se non si inserisce in una gerarchia di fini incentrati sull'uomo e sul suo destino soprannaturale. Ma una cosa non si inserisce nella gerarchia dei fini se è brutta, poiché la deformità che manifesta ha origine evidentemente in qualche imperfezione di struttura che la rende inadeguata al proprio scopo.

Questo certamente significa non essere assolutamente capaci di avvertire il senso del piacevole estetico che può darci anche ciò che è difforme dall'ideale etico che si ritiene valido. E di converso significa giustificare eticamente, ogni qual volta sia possibile, ciò che appare esteticamente piacevole. In pratica il Medioevo non manifesta mai un esercizio equilibrato e perfetto di questa sensibilità; da un lato abbiamo san Bernardo che avverte il piacevole dei mostri sui capitelli e lo rifiuta per eccesso di rigorismo, dall'altro certi *carmina* goliardici, oppure Aucassin che preferisce andare all'inferno dove ritroverà la sua bella Nicolette, anziché in un paradiso popolato di vecchioni barbogi. Ma non è che Bernardo sia più medievale degli autori dei *Carmina Burana*. Di fronte a queste sfocature del modello ideale, la filosofia della *perfectio prima* e della *perfectio secunda* esprime un *optimum* che, nel proprio ambito di valori, il Medioevo sfiora continuamente. La posizione tomista è troppo impeccabile per trovare un corrispettivo speculare in concreti atti di gusto e di giudizio, ma esprime comunque sul piano deontologico le coordinate fondamentali di una civiltà e di un costume.

Garantito dalla sua posizione Tommaso può così affermare persino una certa autonomia del fatto artistico;

Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.

[Non torna a lode dell'artefice come tale l'intenzione con la quale compie l'opera sua; ma solo la qualità dell'opera che egli compie.]

(S. Th. I-II, 57, 3)

L'intenzione morale non conta e l'importante è che l'opera sia ben fatta, ma l'opera è ben fatta se è positiva sotto tutti gli aspetti. L'artista può costruire una casa con intenzioni perverse e tuttavia nulla impedisce che la casa sia perfetta esteticamente e fondamentalmente buona se risponde alla sua funzione. Può scolpire con le migliori intenzioni del mondo una statua immodesta capace di sconvolgere il ritmo morale di una vita umana, e allora il Principe deve bandire l'opera dalla Città, perché la Città si fonda su un organico integrarsi di fini e non tollera attentati alla propria *integritas* (S. Th. II-II, 169, 2 ad 4).

8.3. *Claritas*

Tutte queste osservazioni si fondano, come si è visto, sul principio che l'organismo concreto in tutta la sua complessità di rapporti è sede del valore estetico. In tale contesto anche la caratteristica della *claritas*, dello splendore, della luce, acquista in Tommaso un significato radicalmente diverso da quello che aveva ad esempio per i neoplatonici. La luce dei neoplatonici scende dall'alto e si diffonde creativamente nelle cose, o addirittura si costituisce e solidifica in cose. La *claritas* di Tommaso, invece, *sale dal basso*, dall'intimo della cosa, come automanifestazione della forma organizzante. La stessa luce fisica è una qualità attiva derivante dalla forma sostanziale del sole, *consequens formam substantialem solis* (S. Th. I, 67, 3). La *claritas* dei corpi beati è la stessa luminosità dell'anima in gloria ridondante nell'aspetto corporale (S. Th., *Supplementum* 85); la *claritas* nel corpo di Cristo trasfigurato *redundat ab anima* (S. Th. III, 45, 2); colore e luminosità dei corpi saranno dunque conseguenze del retto strutturarsi di un organismo secondo esigenze naturali.

A livello ontologico, la *claritas* è la vera e propria capacità espressiva dell'organismo; è, come è stato detto, la radioattività dell'elemento formale. Un organismo percepito e compreso si

dichiara come tale e l'intelligenza lo gode per la bellezza della sua legalità. Quindi non si tratta di una espressività ontologica sussistente *etiamsi a nullo cognoscatur*; è manifestatività che si realizza di fronte a una *visio* focalizzante, a uno sguardo che fissa disinteressatamente la cosa *sub ratione causae formalis*. La cosa è ontologicamente disposta a essere giudicata bella, ma per essere predicata tale occorre che il fruitore, realizzando la proporzione tra conoscente e conosciuto e rilevando tutte le convenienze dell'organismo compiuto, goda pienamente e liberamente del risplendere, davanti ai suoi occhi, di tutta questa perfezione. La *claritas* è ontologicamente chiarezza in sé e diviene chiarezza per noi, chiarezza estetica, quando una visione si specifica su di essa.

Di conseguenza la *visio* estetica per Tommaso è *un atto di giudizio* che implica composizione e divisione, l'affermazione di un rapporto tra le parti e il tutto, il rilievo della docilità della materia alla forma, la coscienza dei fini e della misura in cui sono adeguati.³⁴ La visione estetica non è intuizione simultanea, ma *discorso* sulla cosa. Il dinamismo dell'atto di giudizio corrisponde al dinamismo dell'atto di esistenza organizzata che essa coglie. Per questo Tommaso afferma;

Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa

[L'appetito si esaurisce nel bene e nella pace e nel bello, ma ciò non significa che esso si esaurisca in cose diverse.]

(*De veritate* XXII, 1 ad 12)

La *pax* è la *tranquillitas ordinis*; dopo il travaglio della comprensione discorsiva l'intelletto gode lo spettacolo di un ordine e di una integrità che si manifesta come chiara presenza di sé. Allora sopraggiunge col diletto la pace, la pace che implica la rimozione del turbamento e di ciò che impedisce il raggiungimento del bene, *importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem*. La gioia della visione è gioia libera di una contemplazione lontana dal desiderio, paga della perfezione che ammira. Le cose belle *visa placent* non perché siano intuite senza sforzo ma perché sono conquistate attraverso lo sforzo e godute in risoluzione di esso. Abbiamo gioia della potenza conoscitiva che si esercita senza ostacoli e gioia del desiderio che si acqueta nell'atto della potenza conoscitiva.

30 Si veda in proposito il capitolo “Essence et réalité” di Gilson (1919).

31 Trad. it. di T.S. Centi, in *Somma contro i gentili*, Torino, Utet, 1978; 475.

32 In *librum de divinis nominibus* IV, IX, X, XI. Sono parecchie pagine che danno l'immagine di un ordine di diversi ordini, una organizzazione di organismi. Il principio ontologico di questo relazionarsi complesso di forme lo troviamo in *Contra gentiles* II, 16.

33 *S. Th.* I, 16, 1. A proposito dell'integrità del tutto organico, ci è già parso di rilevare interessanti analogie tra questi principi e certe moderne descrizioni della perfezione formale. Si veda ne “Il problema estetico in Tommaso d'Aquino” (in questo volume) il richiamo all'estetica di Luigi Pareyson (IV.2).

34 *S. Th.* I, 85, 5. L'accenno alla fruizione estetica come a operazione complessa di comparazione è anche in Bonaventura, *Itinerarium* II, 4-6.

9. SVILUPPI E CRISI DI UNA ESTETICA DELL'ORGANISMO

9.1. *Ulrico di Strasburgo, Bonaventura e Lullo*

Durante il corso che Alberto Magno tenne a Colonia dal 1248 al 1252 commentando il capitolo quarto de *De divinis nominibus*, tra i discepoli del maestro insieme a Tommaso c'era anche Ulrico di Strasburgo. Più tardi questi, quasi contemporaneamente alla stesura della *Summa* da parte dell'Aquinate, scriveva un *Liber de summo bono* nel quale esponeva una concezione estetica impostata su concetti di forma, luce, proporzione. Anzi, Ulrico elaborava una casistica della proporzione molto più precisa e specifica di quella tomista (ricostruibile solo attraverso notazioni sparse) e con un intento estetico più esplicito. Ma il concetto di forma di cui fa uso Ulrico è fortemente intriso di neoplatonismo e manca di quelle caratteristiche di concretezza che abbiamo riconosciuto alla sostanza tomista. Per Ulrico la bellezza è *splendor formae* in senso albertino, ma la forma ha tutte le caratteristiche della luce neoplatonica e la visione che Ulrico ha delle realtà visibili risente dell'influenza del *De Causis*.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet [...] Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.

[Dato che ogni forma è effetto della Prima luce intellettuale, che agisce attraverso la propria essenza, è necessario che la luce partecipi della natura della propria causa per affinità [...] Ciascuna forma è tanto più brutta quanto meno partecipa di questa luce a causa dell'adombramento provocato dalla materia, ed è tanto più bella quanto più possiede questa luce elevandosi al di sopra della materia.]

(*Liber de summo bono* II, 3, 5, in Pouillon, 1946; 328)

Non è il caso di sottolineare ancora quale profonda frattura

separi il pensiero di Tommaso da quello di Ulrico.

Bonaventura sviluppa anch'egli un'estetica fondata su principi ilemorfici ma abbiamo visto come tali nozioni si inseriscano nel più ampio contesto di una metafisica della luce. Quanto alla sua ispirazione agostiniana, questa lo porta a esprimere un'estetica della proporzione, della *aequalitas numerosa* (sviluppata nel *De musica*), la cui caratteristica principale non è tanto quella di essere un'originale teoria della proporzione, quanto il fatto che, per Bonaventura, le leggi dell'*aequalitas* sono trovate dall'artista nell'intimo della propria anima. In tal senso Bonaventura e la scuola francescana agitano idee che porteranno a una problematica dell'ispirazione e dell'idea artistica.

Posizioni vicine a quelle tomiste si possono trovare in Raimondo Lullo, che nell'*Ars magna* parla ad esempio della *magnitudo* come bellezza dovuta all'*integritas*; principio, questo, capace di giustificare anche l'esiguità delle proporzioni quando questa sia richiesta dalle esigenze proprie dell'organismo in questione, come avviene per il fanciullo. Ma il pensiero di Lullo già si muove in ambito diverso; la sua visione del Cosmo come organismo non ha né le caratteristiche mitico-metafisiche tipiche della cosmologia timaica, né l'aspetto più razionalmente naturalistico del Cosmo ordinato di Tommaso. Essa sfiora già il sentimento magico e cabalistico, e prelude al platonismo rinascimentale. Si veda questa definizione della concordanza come catena universale, e la si confronti col testo di Giordano Bruno citato nel paragrafo 12.5.

9.2. Duns Scoto, Ockham e l'individuo

Se vogliamo trovare uno sviluppo veramente interessante dei temi tomisti, dobbiamo rivolgerci a Duns Scoto cercando di interpretarne i testi. Interpretarli, poiché, salvo alcune formulazioni di un certo interesse, le indicazioni che Duns Scoto dà all'estetica sono piuttosto implicite nelle sue posizioni metafisiche e gnoseologiche.

C'è in Duns Scoto una interessante definizione della bellezza, che si diversifica insensibilmente ma profondamente dalle altre che abbiamo esaminato;

Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.

[La bellezza non è una qualità assoluta [indipendente] che sia presente nel corpo bello, ma risulta dall'aggregazione di tutto ciò che si unisce ad esso, come la grandezza, la figura e il colore, e dall'aggregazione di tutte le relazioni che queste proprietà intrattengono col corpo e tra di loro.]

(*Opus I*, 17, 3, 13, cit. da De Bruyne, 1946, III; 347)

Questa concezione della bellezza fondata sui rapporti e questo insistere sull'*aggregatio* assumono un aspetto personalissimo alla luce della teoria scotista della pluralità delle forme. Per Duns Scoto l'attualità del composto risulta dall'attualità di tutte le sue parti, e l'unità del composto non richiede l'unità della forma ma la subordinazione naturale delle forme parziali alla forma ultima. Per Tommaso, quando più forme convergevano a produrre un corpo misto (come il corpo umano), esse perdevano la loro forma sostanziale propria e tutto il corpo veniva informato dalla nuova forma sostanziale del composto (nella fattispecie, l'anima), così che le sostanze componenti rivelavano la loro autonomia di un tempo soltanto attraverso alcune *virtutes* o qualità che rimanevano come proprietà del nuovo composto (*De mixtione elementorum*; *S. Th.* I, 76, 4; *Quaestiones quodlibetales* I, 5). Questo sostenere l'unicità della forma sostanziale portava Tommaso a vedere l'organismo anzitutto sotto l'aspetto dell'unità. La teoria della pluralità delle *formalitates* porta invece l'estetica scotista ad accentuarsi in senso relazionale e a suggerire una visione più analitica e meno unitaria della bellezza.

Un altro aspetto veramente nuovo, che Duns Scoto suggerisce senza riferirlo ai problemi estetici, è connesso alla teoria della *haecceitas*. La *haecceitas* come proprietà individuante non tanto perfeziona la forma, quanto investe radicalmente il composto e lo porta a una individuazione concreta. Se in una prospettiva tomista il vedere l'organismo nella sua concretezza significa pur sempre vederlo come concrezione di una *quidditas* specifica – e quindi, in una certa misura, *tipico*, esemplare di una categoria – nella prospettiva di Duns Scoto l'individuo è solo se stesso e lo è in virtù di un principio che neppure *si compone* con esso, da esso logicamente distinguibile, ma ne è l'ultimo perfezionamento nel senso della concretezza. Ogni entità individuale è di per sé

diversa da ogni altra unità; *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio*.

Qui, più ancora che per Tommaso, l'individuo è superiore all'essenza, entitativamente più perfetto non solo perché esistente, ma perché singolarmente determinato, unico. Nella *ratio individui* è incluso qualcosa che manca alla *natura communis*; ciò che è incluso nell'individuo è una *entitas positiva* che fa tutt'uno con la natura comune, e che predetermina quella natura all'individualità (*Ordinatio* I, 3, 1, 5-6; cfr. su questi temi Marmo 1981-82).

L'assoluta singolarità della *haecceitas*, il suo determinare l'individuo come *unicum*, questo concetto così vigoroso e così vicino a una sensibilità moderna, Duns Scoto non si cura di rapportarlo ai problemi estetici. Ma evidentemente questa presa di posizione filosofica risente di tutto un clima culturale nel quale si stanno gradatamente rivalutando i valori individuali, e che trova nell'arte del gotico fiorito e nei primordi del fiammeggiante un palese corrispettivo.

Il gotico classico, quello di Chartres e di Amiens, corrispondeva maggiormente a una sensibilità portata a cogliere il risplendere tipico della forma nell'oggetto e disposta, come si è detto, a individuare nella molteplicità l'unità. Col gotico del pieno Duecento la visione del particolare si sostituisce a quella dell'insieme; la visione si fa più analitica, è il molteplice a sedurre lo sguardo (e nel tardo Medioevo questa analiticità della visione raggiungerà i suoi estremi nella miniatura e nella pittura franco-fiamminga); non è azzardato intravedere qui la realizzazione della *forma relazionale*, la forma fatta di forme autonome, che la filosofia di Duns Scoto ci propone. Contemporaneamente, a una sensibilità al tipico si sostituisce via via una sensibilità all'individuale; si abbandona gradatamente una statuaria tesa a fissare le immagini tipiche di specie e categorie umane, per sottolineare i tratti individuali delle figure, fissare caratteristiche irripetibili. Sappiamo quali e quanti fattori di maturazione culturale e sociale abbiano concorso a questa evoluzione; ma ciò che indubbiamente colpisce è il vedere come, per vie sotterranee, anche una metafisica impegnata in quelle che appaiono pure controversie di scuola risponda al clima culturale dell'epoca, determinandolo ne sia determinata, lasci intuire rapporti e

sviluppi possibili.

La teoria della *haecceitas* indica una via che né Scoto né i suoi contemporanei potevano ancora percorrere. La *haecceitas* non viene colta dall'intelligenza astrattiva, ma dall'intuizione; l'intelletto non riesce a comprenderla se non confusamente e deve ripiegare sui concetti universali. Individualità, irreducibilità, originalità, da un lato – cognizione intuitiva dall'altro; non c'è bisogno di sottolineare il potenziale di questi concetti rispetto allo sviluppo successivo delle teorie estetiche.

Si verifica, con l'apparire di queste nozioni, l'impossibilità di sopravvivere per una concezione organica della bellezza, almeno nei termini in cui potevano formularla i sistemi scolastici; analiticità di visione e senso di una individualità qualitativa da intuirsi sono i poli opposti tra cui viene a smembrarsi il concetto tomista di organismo estetico (cfr. De Bruyne, 1946, III; 352 sgg.; su Duns Scoto in generale, cfr. Gilson, 1952 e Bettoni, 1966).

Quello di organismo estetico è un concetto ormai inconcepibile nella filosofia di Guglielmo di Ockham, anche se qui e là affiorano in questo autore i soliti riferimenti ai temi tradizionali. L'assoluta contingenza delle cose create e la mancanza di idee eterne regolatrici in Dio dissolve ormai il concetto di uno stabile *ordo* del Cosmo cui consentano le cose, cui aspirino le nostre disposizioni psicologiche, cui possa ispirarsi l'*artifex*. L'ordine e l'unità dell'universo, ci dice Ockham, non sono una sorta di catena che unisca tra loro i corpi disposti nell'universo stesso (*quasi quoddam ligamen ligans corpora*). I corpi sono degli assoluti numericamente distinti (*quae non faciunt unam rem numero*), distanti irregolarmente l'uno dall'altro. La nozione di ordine esprime la loro posizione reciproca ma non una realtà implicita nella loro essenza (*Quaestiones quodlibetales* VII, 8). La nozione di una forma organizzante, di un principio razionale che è distinto dalle sue parti e tuttavia le informa, è scomparsa. Le parti sono disposte in un certo modo, ma *praeter illas partes absolutas nulla res est*, oltre quelle parti assolute non c'è altro (*Ordinatio* 30, 1).

L'idea di proporzione rimane quindi impoverita. La realtà degli universali, necessaria a un riconoscimento di *integritas*, si dissolve nel nominalismo; il problema di una trascendentalità del bello e delle distinzioni che lo specificano è dubbio possa ancora porsi, quando non esistono più distinzioni né formali né virtuali.

Rimane l'intuizione del singolare, la conoscenza di un esistente analizzabile per via empirica nelle sue proporzioni visibili, poiché è possibile l'intuizione intellettuale del singolare (*Ordinatio*, Prol. 1). L'idea stessa con cui crea l'artista è un esemplare singolo della cosa che egli vuole fare, non l'idea della sua forma universale (su Ockham cfr. Ghisalberti, 1972 e 1976).

Tutte queste posizioni divengono ancora più spinte in Nicola di Autrecourt e nella sua critica ai principi di causa, sostanza e finalità. Se la causa non può essere affermata attraverso l'effetto, se non si può affermare che una cosa sia il fine di un'altra, se non possiamo individuare una gerarchia di gradi dell'essere e non ci sono cose più perfette delle altre ma tutte sono semplicemente diverse tra loro, se quindi i giudizi con cui tendiamo a gerarchizzare esprimono solo le nostre preferenze personali, è chiaro che non è più possibile predicare organicità, armonica dipendenza, adeguazione allo scopo, ordine di proporzioni, causalità della *perfectio prima* sulla *secunda* o rapporto di perfettibilità tra le due.

Con questi pensatori, come si aprono vie nuove per le scienze e per la filosofia, si rende necessaria l'elaborazione di nuove categorie estetiche che non siano più quelle sulle quali il Medioevo tutto, attraverso accentuazioni differenti, si era sino ad allora basato. In un mondo composto di *singularità* la bellezza dovrà divenire quella singolarità della immagine creata dall'*ingegno* e dalla *felicity*. L'estetica rinascimentale sarà platonica, ma la critica filosofica degli occamisti prelude all'estetica del manierismo.

Tuttavia i filosofi, minando le possibilità del bello metafisico, non si rendono ancora conto di quanto comporti la loro presa di posizione rispetto ai problemi estetici; l'uomo che non può più contemplare un ordine dato e che non si muove più in un mondo dai significati tutti definiti e conchiusi nei rapporti fissi dei generi e delle specie è l'uomo che può realizzare infinite possibilità individuali; è l'uomo che si scopre libero e si definisce creatore (cfr. Garin, 1954; 38). I filosofi si immergono nelle polemiche della scuola che declina o si gettano come Ockham nell'agone della lotta politica in pieno rinnovamento. La tematica estetica dell'invenzione e dell'uomo poeta sarà lasciata ad altri.

9.3. I mistici tedeschi

Di fronte allo sgretolamento operato sulla metafisica del bello dalla tarda Scolastica, i mistici, l'altro volto filosofico religioso dell'epoca, non sanno operare alcun recupero o provocare il minimo sviluppo. I mistici tedeschi del XIII e XIV secolo, se potranno dirci per via di analogia parole interessanti sul processo di ideazione poetica (come vedremo più avanti), pur parlando continuamente della Bellezza sperimentata nelle loro estasi, non possono dirci nulla di positivo su di essa. Dio essendo ineffabile, è detto Bello come potrebbe essere detto Ottimo o Infinito; la categoria del bello presso costoro è un nome che designa l'indesignabile, e lo designa per difetto. Sopravvive come risultato della loro esperienza il senso di un diletto intensissimo ma privo di contorni. Cade anche quel gusto dell'intelligenza penetrata d'amore che contempla la bellezza delle cose e risale da essa a Dio, gusto che era stato vivissimo nei mistici del XII secolo e aveva permesso ai vittorini di elaborare estetiche di forte impianto. Come si può contemplare ancora la *tranquillitas ordinis*, la bellezza del Cosmo, l'armonia degli attributi divini quando ormai Dio è concepito come fuoco, abisso, cibo offerto a una bramosia insaziabile?

Suso parla di abisso senza fondo di tutte le cose deliziose; Eckhart di "abisso senza modo e senza forma della divinità silenziosa e deserta"; e ricorda che "l'anima attinge la suprema beatitudine [...] gettandosi nella divinità deserta dove non c'è né opera né immagine [...]" (*Predigten* 60 e 76). In quell'abisso, dice Tauler, "lo spirito perde se stesso e non sa più né di Dio né di se stesso, non conosce né l'uguale né il disuguale né checchezza; perché è sprofondata nell'unità di Dio e ha dimenticato tutte le differenze" (*Ibid.* 28). Né opera né immagine, né distinzioni, né rapporti, né conoscenza; il Medioevo degli ultimi mistici non può dirci veramente nulla sulla bellezza.

In questo periodo di transizione tra le estetiche del XIII secolo e il Rinascimento vero e proprio, sono solo gli artisti che, imponendosi di forza e manifestando un nuovo orgoglioso carattere della loro individualità e una conoscenza critica del loro mestiere, dai trovatori a Dante, potranno dire qualcosa alla storia della sensibilità e della teoria estetica.

10. TEORIE DELL'ARTE

10.1. La teoria dell'ars

La teoria dell'arte costituisce indubbiamente il capitolo più anonimo di una storia dell'estetica medievale; l'opinione dei medievali sull'*ars*, infatti, salvo numerose e caratteristiche fluttuazioni delle quali un'analisi minuta dovrebbe dare ragione, si è mantenuta pressoché concorde e ancorata a una dottrina classica e intellettualistica del *fare* umano. Definizioni come *ars est recta ratio factibilium* (l'arte è la retta conoscenza di ciò che si deve fare; *S. Th.* I-II, 57, 4) oppure *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (l'arte è il principio del fare e della riflessione sulle cose da fare, *Summa fratris Alexandri* II, 12, 21), è come se non avessero una paternità definita. Il Medioevo le ha ripetute e formulate in varie guise, dai carolingi a Duns Scoto, traendone lo spunto da Aristotele, anzitutto, e da tutta la tradizione greca, da Cicerone, dagli stoici, da Mario Vittorino, Isidoro di Siviglia, Cassiodoro.

Le definizioni citate implicano due elementi basilari; uno conoscitivo (*ratio, cogitatio*) e l'altro produttivo (*faciendi, factibilium*), e su questi presupposti si basa la dottrina dell'arte. L'arte è una conoscenza di regole attraverso le quali possono venire prodotte delle cose. Conoscenza di regole date, oggettive; su questo il Medioevo è concorde. L'*ars* si chiama così perché *arctat*, costringe, ci dice Cassiodoro (*De artibus et disciplinis liberalium artium*, PL 70, col. 1151), e questo ripete inalteratamente alcuni secoli dopo Giovanni di Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Ma si chiama anche *ars* dal greco *areté*, ricorda con Cassiodoro Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* I, 1), perché è una virtù, una capacità di fare qualcosa, e dunque una *virtus operativa*, virtù dell'intelletto pratico. L'arte si iscrive nel dominio del *fare*, non dell'*agire*, che appartiene alla moralità e a quella *virtus* regolatrice che è la Prudenza, *recta ratio agibilium*. L'arte ha qualche analogia con la Prudenza, ci avvertono i teologi, ma la Prudenza regola il giudizio pratico su situazioni

contingenti in cui agire, e mira al bene dell'uomo, l'arte invece regola l'operazione su materiali fisici (come la statuaria) o mentali (come la logica o la retorica) per produrre un'opera. L'arte mira al *bonum operis*, l'importante per il fabbro è fare una buona spada, e non importa se essa sarà usata per fini nobili o perversi. Intellettualismo e oggettivismo sono dunque i due aspetti della dottrina medievale dell'arte; l'arte è una scienza (*ars sine scientia nihil est*) e produce oggetti dotati di legalità propria, cose costruite. L'arte non è espressione ma costruzione, operazione in vista di un risultato.

Costruzione di una nave come di una casa, di un martello come di una miniatura; *artifex* è il maniscalco, il retore, il poeta, il pittore e il tosatore di pecore. Questo è l'altro aspetto, ben noto, della teoria medievale dell'arte; *ars* è concetto molto vasto che si estende anche a ciò che noi chiameremmo artigianato o tecnica e la teoria dell'arte è anzitutto una *teoria del mestiere*. L'*artifex* produce qualcosa che serve a correggere, integrare o prolungare la natura. L'uomo fa arte per indigenza; nato privo di peli, di zanne, di artigli, incapace di correre veloce o di rannicchiarsi entro un guscio o un'armatura naturale, osservando le opere della natura, le imita. Vedendo le acque scorrere lungo le falde di un monte senza trattenervisi sul culmine o penetrarne all'interno, inventa il tetto e la casa (Ugo di San Vittore, *Didascalicon* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*; ogni opera del Creatore, o della Natura, o di un artefice che imita la natura (Guglielmo di Conches, *Glosae super Platonem*, ed. Jeaneau; 104).

L'arte imita dunque la natura, ma non perché copi servilmente ciò che la natura le offre a modello; nell'imitazione dell'arte c'è invenzione, rielaborazione. L'arte congiunge le cose disgregate e separa quelle congiunte, prolunga l'opera della natura, fa come la natura produce e ne continua il *nisus* creativo. *Ars imitatur naturam*, è vero, ma *in sua operatione*; l'arte imita la natura non nel senso che necessariamente ne copi le forme, ma perché imita l'operazione della natura (*S. Th.* I, 117, 1). Aggiunta importante, questa, a una formula che è sempre parsa più banale di quel che in effetti non fosse. La teoria medievale dell'arte è interessante proprio da questo punto di vista; è una filosofia della formatività della tecnica umana, e dei rapporti tra questa e la formatività

naturale.

Una delle più suggestive analisi di questo rapporto la troviamo in Giovanni di Salisbury. L'arte conferisce la facoltà di realizzare cose possibili secondo natura, abbreviando il corso di questa e precedendone i risultati;

Eorum, quae fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compendiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eani *méthodon* dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuosum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit; artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.

[Essa offre quasi un cammino abbreviato rispetto al lungo percorso della natura riguardo alle cose che possono essere fatte e genera, come già ho avuto occasione di dire, la capacità di compiere le cose difficili. Da questo fatto i greci chiamano *méthodon* il ragionamento succinto, che eviti il dispendio della natura e diriga il suo corso tortuoso, in modo che si possa compiere più correttamente e facilmente quel che è utile fare. La natura infatti, per quanto agile, non raggiunge la speditezza dell'arte, a meno che non la si ammaestri; essa tuttavia è madre di tutte le arti e ad esse dà la ragione come nutrice affinché progrediscano e si perfezionino.]

(*Metalogicus* I, 11, in *Opera omnia*, ed. Giles, Oxford 1948, V)

La natura, dal canto proprio, eccita l'ingegno (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens*) a percepire le cose, a porle nel deposito della memoria, a esaminarle ed equipararle. Arte e natura si aiutano vicendevolmente in questa crescita continua. Quando Giovanni di Salisbury dice *ingenium* non pensa a quel che penseranno i manieristi usando lo stesso termine, pensa al massimo alla *virtus operandi*. Ma quando dice *Natura* risente senz'altro del clima culturale del XII secolo, e pensa a qualcosa di vivo e di organico, a una ministra del Creatore, a un'attiva matrice di forme.

10.2. Ontologia della forma artistica

I filosofi del XIII secolo imbrigheranno tali visioni dell'*ars* come capacità legata alle forze cosmogoniche, elaborando una ontologia della forma artistica che ne limita alquanto le possibilità.

Per Tommaso una profonda differenza ontologica distingue gli organismi di natura da quelli dell'arte. La forma che l'artista induce nella materia su cui opera non è una forma sostanziale ma *accidentale*. La materia che si offre a essere plasmata artisticamente non è pura potenza, materia *ex qua*; è già sostanza, atto determinato, marmo, bronzo, creta, vetro; è materia *in qua*, *subjectum* su cui lavorano le forme accidentali portandolo ad assumere figure determinate senza intaccarne la natura sostanziale.³⁵ *Ars operatur ex materia quam natura ministrat*; l'arte opera secondo la materia offerta dalla natura (*Sentencia libri de anima* II, 1; 696; cfr. *S. Th.* I, 77, 6). Tommaso porta l'esempio del rame dal quale si può trarre una statua. Questo rame possiede già una potenza alla figura che gli verrà data, è *infiguratum* ed è *privatio formae*, ma la forma artistica che lo rende statua lo modifica in superficie perché il suo essere rame non dipende dalla forma accidentale.

Questo testo ci dice come fosse lontana dalla mentalità medievale una visione dell'arte come forza creatrice; al massimo livello di realizzazione essa organizza ottime figure, *terminationes* superficiali della materia, ma deve rassegnarsi a una certa umiltà ontologica di fronte alla primalità della natura. Le entità collegate dall'arte non si sostanziano in un nuovo sinolo ma permangono ciascuna nella propria realtà sostanziale, soltanto *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, disposti in una certa figura per coordinazione (*S. Th.* III, 2, 1). Rimangono in vita per virtù della materia che le sostiene, mentre le cose naturali sono mantenute in vita per virtù di partecipazione divina (*Contra gentiles* III, 64).

Per Bonaventura nel mondo operano tre forze, Dio che opera dal nulla, la natura che opera sull'essere in potenza, e l'arte, che opera sulla natura e presuppone l'*ens completum*. L'artista può aiutare o affrettare il ritmo produttivo della natura, non può competere con essa (II *Sent.* 7, 2, 2, 2).

Queste idee vengono riprese dalla Scolastica volgare, dal sapere enciclopedico e dall'opinione comune. Nel *Roman de la Rose* Jean de Meun (che scrisse la sua parte del poema poco dopo la stesura della *Summa* tomista), nel corso della descrizione di Natura che si preoccupa di perpetuare le specie, fa una lunga digressione sull'Arte. Essa non produce forme vere come Natura; in ginocchio

davanti a questa la prega (come un mendicante povero di scienza ma desideroso di imitarla) di insegnarle ad abbracciare la realtà nelle sue figure. Ma pur imitando il lavoro di Natura, Arte non sa creare cose viventi; e qui la sfiducia ontologica dei filosofi assume i toni della ingenua disillusione dello spettatore che vede come Arte formi “cavalieri su bei destrieri, tutti coperti di armi azzurre, gialle, verdi o striate di altri colori, gli uccelli nella verzura, i pesci di tutte le acque, le bestie selvagge che pascolano nei boschi, tutte le erbe, ogni fiore che giovinetti e fanciulli vanno a cogliere per le foreste a primavera”, ma mai, per abile che sia, Arte sarà capace di farli camminare, sentire, parlare. In queste affermazioni non bisogna vedere l'espressione di una sensibilità inadatta a capire il valore proprio dell'arte. Così come accade per Tommaso, Jean de Meun è qui preoccupato di determinare le possibilità della natura e dell'arte sul piano scientifico e non su quello estetico, ed è naturale che per esigenze di dimostrazione egli svaluti la seconda. La differenza tra Jean de Meun e Tommaso sta in questo; che per il poeta volgare l'argomento serve a dimostrare la superiorità, sull'arte, dell'alchimia, che può trasmutare le sostanze. Segno che per la cultura laica dell'epoca, sotto i modi della Scolastica, si agitavano già le esigenze della scienza e della filosofia naturale del Rinascimento.

Con tutte le limitazioni che pone, tuttavia, l'ontologia della forma artistica stabilisce senza possibilità di equivoco la connessione tra l'estetico e l'artistico, fondando entrambi su concetti formali. Tommaso suggerisce anzi l'idea che le forme dell'arte siano più congeniali all'uomo (e quindi più facilmente passibili di fruizione estetica) perché non richiedono una comprensione che debba scendere fino nell'intimo della complessità sostanziale, ma possono essere colte nella loro empirica superficialità (*S. Th.* I, 77, I ad 7; *Sentencia libri de anima* II, 2; 74).

10.3. Arti liberali e arti servili

Se sutura l'estetico all'artistico, il Medioevo ha tuttavia una scarsa coscienza dello *specificamente artistico*. Manca cioè al Medioevo una teoria delle Belle Arti, una nozione di arte come la concepiamo oggi, come produzione di opere che hanno come fine

primario la fruibilità estetica, con tutta la dignità che questa destinazione comporta. Le vicissitudini del sistema delle arti nel Medioevo ci dicono come fosse difficile definire e gerarchizzare esattamente le varie attività produttive. Ora, le suddivisioni non puntano mai a dividere arti belle da arti utili (o dalla tecnica in senso stretto), ma a separare le arti più nobili da quelle manuali.

La distinzione tra arti servili e arti liberali appare già in Aristotele (*Politica* VIII, 2), e l'idea di un sistema delle arti è proposta al Medioevo da Galeno, nel suo *Perì téchnes*. Vari autori durante il Medioevo elaboreranno un sistema delle arti, tra i quali Ugo di San Vittore, Rodolfo di Longchamp e Domenico Gundisalvi. Quest'ultimo espone il suo sistema nel 1150 rifacendosi ad Aristotele; tra le arti superiori, sotto la voce "eloquenza" troviamo poetica grammatica e retorica; le arti meccaniche sono all'infimo rango. Accade talora persino che per dare un'etimologia del termine *mechanicae* si pensi al verbo *moechari* (commettere adulterio), come per esempio Ugo di San Vittore (*Didascalicon* II, 21, *PL* 176, col. 760; cfr. Schlosser Magnino, 1924; trad. it.; 78). Le arti servili sono compromesse con la materia e la fatica del fare fabrilmente. Tommaso stesso accetta questa concezione; le arti manuali *sunt quodammodo serviles*, le arti liberali sono superiori e mettono ordine in un materiale razionale senza essere soggette al corpo, meno nobile dell'anima. Tommaso si rende conto che le arti liberali mancano di alcune delle caratteristiche fabrilì dell'arte definita in astratto, ma ritiene che possano essere dette arti anch'esse, almeno per *quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3). Si verifica così una conseguenza paradossale; come nota acutamente Gilson (1958; 121), l'arte nasce quando la ragione si interessa a qualcosa da fare, ed è tanto più arte quanto più ha da fare; ma succede che più un'arte realizza la propria essenza, più cioè fa, meno è nobile, e diventa arte minore.

È chiaro che una simile teoria riflette un punto di vista aristocratico. La divisione tra arti liberali e servili è tipica di una mentalità intellettualistica che pone nel conoscere e nel contemplare il massimo bene, ed esprime l'ideologia di una società feudale (come per i greci esprimeva una ideologia oligarchica) per la quale il lavoro manuale appariva inevitabilmente inferiore. Questa determinazione sociale

dell'atteggiamento teorico incise così profondamente che, anche quando vennero a cessare i presupposti esterni della teoria, la suddivisione rimase come pregiudizio difficile da eliminare, come appare ancora dalle diatribe rinascimentali sulla dignità del lavoro dello scultore.

Forse i medievali avevano presente l'affermazione di Quintiliano (*Institutio oratoria* IX, 4, 116) per cui i competenti – dell'arte – giudicano la tecnica compositiva mentre i profani ne provano solo piacere; *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*. La teoria artistica si sviluppò (vedi Boezio) come definizione dell'arte secondo le possibilità dei dotti, mentre la pratica artistica e l'uso pedagogico si sviluppavano come metodo di una *voluptas* orientata. La distinzione tra arti belle e tecnica è bloccata da quella tra arti liberali e arti servili, e queste ultime vengono viste come arti belle quando siano nel contempo arti didascaliche e sappiano comunicare attraverso il piacere della bellezza le verità della scienza e della fede. In questa funzione esse si saldano a quelle tra le arti belle che sono considerate liberali. Per il sinodo di Arras gli illetterati contemplano attraverso i segni pittorici quel che non possono cogliere attraverso la scrittura; *illitterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (si veda anche Tommaso, III *Sent.* 9, 1, 2).

L'idea di un'arte volta al puro diletto non si fa strada che casualmente; Tommaso giustifica le acconciature femminili e loda giochi e divertimenti, il *ludus* verbale e le rappresentazioni degli *histriones*, ma anche qui è presente la ragione funzionale. La donna è bene che si adorni per coltivare l'amore del marito, e le operazioni ludiche sono dilettevoli perché sollevano dal peso della fatica, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore*.³⁶

10.4. Le arti belle

Tuttavia, malgrado questi limiti, possiamo trovare durante tutta la storia dell'estetica medievale osservazioni e prese di posizione sulle belle arti. Un primo testo importante ci è dato dai *Libri Carolini*, scritti nell'*entourage* di Carlo Magno e attribuiti prima ad Alcuino e ora a Teodulfo d'Orléans.³⁷ L'opera fu originata dal concilio di Nicea che nel 787 aveva ristabilito l'uso

delle immagini sacre contro il rigorismo iconoclastico. I teologi carolingi non si oppongono a questa decisione, ma avanzano una serie di osservazioni molto sfumate sulla natura dell'arte e delle immagini per dimostrare che, se è stolto adorare una immagine sacra, è tuttavia stolto distruggerla come pericolosa, dato che le immagini hanno una loro sfera di autonomia che le rende valide di per sé. Esse sono *opificia*, materiale prodotto dalle arti mondane, e non debbono avere funzione mistica. Nessuna influenza soprannaturale le investe, nessun angelo guida la mano dell'artista. L'arte è neutra, può essere giudicata pia o empia a seconda di chi la esercita; *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi*. Nell'immagine non vi è nulla da adorare e venerare, essa cresce o diminuisce in bellezza per l'ingegno dell'artista; *images pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. L'immagine non ha valore perché rappresenti un santo, ma perché è ben fatta ed è composta di materiale pregiato. Prendiamo un'immagine della Vergine col bambino, ci dice Teodulfo; è solo il *titulus* scritto sotto la statua che ci dice che questa è una immagine religiosa. La figura di per sé ci rappresenta una donna col figlio tra le braccia, e potrebbe benissimo trattarsi di Venere che porta Enea, o Alcmena con Ercole, o ancora Andromaca con Astianatte. Due immagini che rappresentino una la Vergine e l'altra una dea, simili per figura, colore e materiale, differiscono solo per il titolo; *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Si tratta di un'affermazione veramente vigorosa della esclusiva plasticità del linguaggio figurativo (che evidentemente è in contrasto con la poetica della cattedrale e l'allegorismo della scuola di Suger). L'estetica dei *Libri Carolini* è un'estetica della pura visibilità ed è nel contempo un'estetica dell'autonomia dell'opera figurativa. È vero che la polemica porta qui l'autore ad accentuare questo valore, mentre la cultura carolingia abbonda di affermazioni di diffidenza verso la falsità di certe favole pagane. Comunque questo testo è pieno di osservazioni su opere d'arte, vasi, stucchi, pitture e miniature, lavori di oreficeria, che rivelano il gusto raffinato del loro autore, accompagnandosi a quegli episodi di amore per la poesia classica di cui è ricca la rinascenza carolingia.

Mentre i teologi elaboravano questi abbozzi di teorie dell'arte, si formava intanto una ricca letteratura tecnica a base di trattati e precettistiche. Due dei primi manuali sono il *De coloribus et artibus Romanorum* e la *Mappa clavicula*, nei quali elementi tecnici si mescolano a memorie della classicità e a fantasie da bestiario (cfr. Schlosser Magnino 1924; trad. it.; 26 sgg.). Questi e altri trattati sono però ricchi di osservazioni estetiche, che manifestano la chiara coscienza di un legame tra estetico e artistico, e di notazioni sui colori, la luce, le proporzioni.

Nell'XI secolo abbiamo poi la *Schedula diversarum artium* del prete Teofilo, scoperta da Lessing nella biblioteca di Wolfenbüttel. Per Teofilo l'uomo, creato a immagine di Dio, ha la possibilità di dare vita a forme; egli scopre per caso e per riflessione nel proprio animo le esigenze della bellezza, e in virtù di un'ascesi fabril diviene padrone di una capacità d'arte. Egli trova nella Scrittura il comandamento divino sull'arte; "Signore, ho amato la bellezza della tua casa", gli canta Davide, e queste parole gli paiono una chiara indicazione. L'artista lavora umilmente sotto il soffio ispiratore dello Spirito Santo; senza questa ispirazione egli non potrebbe neppure tentare di lavorare; tutto ciò che si può imparare, capire o inventare nell'arte è dono del settuplice spirito. Attraverso la *saggezza* l'artista capisce che la sua arte gli viene da Dio, l'*intelligenza* gli rivela le regole di *varietas* e *mensura*, il *consiglio* lo porta a essere prodigo ai discepoli dei segreti del proprio mestiere, la *forza* gli dà perseveranza nello sforzo creatore, e così via per ciascuno dei sette doni dello Spirito Santo. Su queste basi teologiche, Teofilo procede poi a una lunga serie di precetti pratici specie sull'arte vetraria, rivelando un gusto figurativo molto libero, consigliando ad esempio di riempire gli spazi vuoti tra i grandi quadri storici con figure geometriche, fiori, foglie, uccelli, insetti, e persino piccole figure nude.

Indubbiamente quando riflettono sporadicamente sulle arti figurative, i medievali dicono quello che i sistemi non sanno sistemare. Alano di Lilla nell'*Anticlaudianus* (I, 4), parlando delle pitture che decorano il palazzo di Natura, esce in affermazioni ammirate di questo genere;

O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest! Picturaque simia veri,

arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat.
[O nuovi miracoli della pittura! Viene alla luce

ciò che non potrebbe esistere. Pittura, scimmia
della verità,
giocando con nuova arte trasforma in cose le ombre
delle cose e ogni menzogna muta in verità.]³⁸

Cennino Cennini rivaluterà la pittura portandola alla pari con la poesia, subito dopo la scienza, vedendo in essa un intervento libero e costruttivo dell'immaginazione. Influisce su queste prese di posizione il passo dell'*Ars poetica* oraziana dove si ricorda che *pictoribus atque poetis – quodlibet audendi semper fuit equa potestas*. E un autore senz'altro più medievale del Cennini, Guglielmo Durando, riprende espressamente il brano di Orazio per giustificare la libera rappresentazione pittorica delle storie del Vecchio e del Nuovo Testamento.³⁹

A questa considerazione della dignità delle immagini contribuivano in fondo anche i teologi fondando una teoria della bellezza dell'immagine. Tommaso svolge l'argomento parlando dell'immagine per eccellenza, il Figlio visto come *species*; Cristo è bello perché immagine del Padre, e l'immagine è *forma deducta in aliquo ab alio*, una forma trasformata in qualcosa a partire da qualcosa d'altro (S. Th. I, 35, 1; I, 39, 8). Come immagine il Figlio possiede i tre attributi della bellezza, ed è *integritas* in quanto realizza in sé la natura del Padre, *convenientia* in quanto *imago expressa Patris*, *claritas* in quanto verbo, espressione, *splendor intellectus*. Più chiaramente ancora Bonaventura individua nell'immagine due ragioni di bellezza, anche se nella cosa imitata non vi sia bellezza alcuna. L'immagine è bella quando è costruita bene ed è bella quando rappresenta fedelmente il proprio modello.

Dicitur imago diaboli “pulchra” quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.

[L'immagine del diavolo si dice bella quando rappresenta bene la bruttezza del diavolo, e quindi è brutta.]

(I Sent. 31, 2, 1, 3)

L'immagine della cosa brutta è bella quando è brutta in modo persuasivo; c'è qui la giustificazione di tutte le raffigurazioni

diaboliche delle cattedrali e la fondazione critica di quel piacere inconscio che san Bernardo, condannando, testimoniava.

10.5. *Le poetiche*

A lato dei teorici e dei trattatisti di arti plastiche fiorivano i trattatisti di poetica e retorica. Confusa per lungo tempo con la grammatica e con la metrica, l'idea di una poetica come disciplina autonoma ricompare nel *De divisione philosophiae* di Gundisalvi. Ma in fondo per lungo tempo le *artes dictaminis* sostituiscono ogni teoria poetica, e prosa e poesia sono sottomesse a una stessa disciplina oratoria. In principio non esisteva neppure – nota il Curtius – una parola che significasse “comporre” in poesia (*dichten*); composizione metrica, poema metrico, comporre in metri, erano tradotti da Aldhelm di Malmesbury e Oddone di Cluny come *metrica facundia*, *textus per dicta poetica scriptus* e altre espressioni del genere (cfr. Curtius, 1948, VIII, 3).

Il vero e proprio risveglio critico lo si ha nel XII secolo, quando Giovanni di Salisbury consiglia la lettura degli *auctores* secondo il metodo seguito da Bernardo di Chartres (*Metalogicus* I, 24), la *Poetria nova* si oppone all'antica, e polemizzano tra loro le diverse correnti letterarie, verbalisti puri, scuola di Orléans, antitradizionalisti ecc. (cfr. Paré, Brunet, Tremblay, 1933; Haskins 1927). Tra il XII e il XIII secolo Matteo di Vendôme, Geoffroy de Vinsauf, Everardo il Tedesco e Giovanni di Garlandia elaborano arti poetiche non prive di osservazioni di più stretta pertinenza estetica. Tra i soliti precetti sulla simmetria e il *color dicendi*, la *festivitas* delle parole e le regole di composizione, emergono osservazioni più nuove; Geoffroy de Vinsauf parla ad esempio della materia dura e resistente che solo un'assidua opera di manipolazione può rendere docile alla forma voluta,⁴⁰ esprimendo così un principio che le teorie filosofiche dell'arte tendevano a negare, giudicando molto più piana e agevole l'adeguazione della forma artistica alla materia.⁴¹

Ancora nel XII secolo Averroè elabora una poetica dello spettacolo, suffragata da osservazioni sulla poesia, procedendo senza troppa originalità sulla falsariga di Aristotele.⁴² In questo Commentario medio troviamo una interessante distinzione tra

storia e poesia, nuova per il Medioevo; colui che racconta storie (non “la storia”) unisce molti fatti inventati senza ordinarli; il poeta invece pone un numero e una regola (il metro poetico) a fatti veri o verosimili, e parla dell’universale; perciò la poesia è più filosofica che non il semplice racconto fantastico. Un’altra osservazione interessante è che la poesia non deve mai usare mezzi persuasivi o retorici, ma solo mezzi imitativi. Si deve imitare con tale vivacità e colore da far sì che la cosa imitata appaia viva davanti agli occhi. Quando il poeta rinuncia a questi mezzi e passa al ragionamento diretto, pecca contro la propria arte (cfr. Menéndez y Pelayo, 1883; 310-344).

È un fatto che, sotto l’impulso della poesia volgare, le precettistiche scolastiche acquistano vagamente coscienza di nuovi valori che si vanno realizzando nel mondo della parola e dell’immagine.

Si sta avvertendo che la poesia è qualcosa di nuovo e più profondo dell’esercizio metrico. Fermo su posizioni di scuola, Alessandro di Hales ritiene ancora il modo poetico come *inartificialis sive non scientialis* (*Summa fratris Alexandri* I, 1), ma ormai i poeti sanno di far scienza in un modo nuovo e parlano di Gaia Scienza.³⁵ Col *trobar clus* siamo a una poetica dell’ispirazione; la capacità di *trovare* è data da Dio per grazia infusa, dirà Juan de Baena nel prologo al *Cancionero*; la poesia prende la via della dichiarazione soggettiva, dell’effusione sentimentale.

Geoffroy de Vinsauf ricorda ancora che la ragione deve controllare i moti della mano impetuosa e regolarne il corso con un preconconcetto disegno (*Poetria nova*, vv. 43-49, ed. Faral; 198); ma quando il Perceval di Chrétien de Troyes sale a cavallo per la prima volta coperto di armatura, inutilmente il valentuomo che lo istruisce gli spiega che ogni arte richiede lungo e costante apprendimento. Il giovane gallese, che non sa nulla della teoria scolastica dell’arte (così come il suo autore probabilmente non vuole saperne), parte lancia in resta senza timore; la Natura stessa l’istruisce – dice il poeta – e quando vuole Natura, assecondata dal cuore, nulla più riesce arduo.

³⁵ Cfr. in particolare l’opuscolo *De principiis naturae* che sviluppa estesamente l’argomento; cfr. anche *S. Th.* I, 77, 6 e *Contra gentiles* II, 72.

³⁶ Per l’ornato femminile *S. Th.* II-II, 169, 2; sul gioco *S. Th.* I-II, 32, 1 ad 3; I-

II, 60, 5; II-II, 168, 2-4.

37 L'attribuzione a Teodolfo di Orléans è stata di recente ribadita, in polemica con Wallach (1977), da Meyvaert (1979). Sui *Libri* vedi anche Bettetini (2006; VII). Le citazioni che seguono sono tratte dai *Libri Carolini*, PL 98, rispettivamente coll. 1242, 1095, 1219 e 1230.

38 Ed. critica R. Bossuat, Paris, Vrin, 1955.

39 Sul trattato del Cennini cfr. Schlosser Magnino (1924; trad. it.; 91); la citazione di Alano è dai vv. 9-10 dell'*Ars poetica*; per Guglielmo Durando si veda il *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.

40 *Formula materiae quasi quaedam formula cerae / Primitus est tractus duri; si sedula cura / Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem / Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, vv. 213-216, ed. Faral, 1924; 203).

41 Benché vi sia un testo suggestivo di Tommaso che indica in ogni forma formata un ribelle *appetitus* di forme nuove (*In Phys. Arist.* I, 9); e altri suggerimenti sull'incapacità di realizzare in ogni imitazione una adeguazione perfetta al modello, per cui l'idea artistica deve formarsi già adattata a questo limite (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

42 Solo attraverso questo *Commento medio* la *Poetica* di Aristotele perverrà al Medioevo, sinché essa non verrà tradotta nel 1272 da Guglielmo di Moerbeke; cfr. Franceschini (1935a, 1935b e 1957). In proposito, si veda in questo libro il saggio "Metafora e conoscenza nel Medioevo".

43 Cfr. in Menéndez y Pelayo (1883; 416) l'atto di fondazione del *Consistorio del Gay Saber*.

11. L'INVENZIONE ARTISTICA E LA DIGNITÀ DELL'ARTISTA

11.1. *L'infima doctrina*

Si formava lentamente nella coscienza culturale dell'epoca un nuovo senso della dignità dell'arte e assumeva valore il principio dell'invenzione poetica. A queste istanze la teoria scolastica opponeva quadri troppo rigidi incapaci di accoglierle. Tuttavia non bisogna considerare la filosofia ufficiale come più sorda di quanto non fosse veramente, né che tutte le sue affermazioni in merito rappresentino solo condanne e travisamenti.

Si è visto in 6.8 che quando Tommaso parla della poesia come *infima doctrina* egli non vuole affatto svalutare del tutto il *modus poeticus* quanto collocare l'arte in giusto rapporto alla teoresi pura, e al concetto di verità. Il poeta usa metafore e la metafora, dal punto di vista logico, è una falsità. Ma le usa per costruire delle immagini, e le immagini risultano piacevoli all'uomo. Tuttavia, se l'oggetto della poesia è una piacevole menzogna, si capisce perché essa ripugni alla conoscenza razionale.

Non siamo dunque di fronte a una condanna, quanto piuttosto a un disinteresse del teorico per il piacevole poetico, specie quando non pare avere immediata funzione didascalica. Corrado di Hirschau, nel suo *Dialogus super auctores* (ed. Huygens; 75 e 88), nota che il poeta è detto *fictor* perché dice cose false in luogo delle vere, o le mescola insieme; *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat* e che spesso nel poema favoloso non c'è una *virtus* significativa della parola, ma *sonum tantummodo vocis*.

La teoria scolastica non poteva pensare, come hanno fatto i moderni, che la poesia possa rivelare la natura delle cose con una intensità e una estensione vietata al pensiero razionale; e non poteva pensarlo perché ancorata a una concezione didascalica dell'arte. Se insegna un deposito di verità garantite in precedenza, il poeta può al massimo porgere in modo piacevole ciò che

comunica, ma non rivela realtà nuove. Al massimo poterono farlo, per qualche ispirazione divina, i poeti pagani prima della Rivelazione. Quindi se Seneca nella sua VIII epistola afferma che molti poeti dicono cose che i filosofi hanno già detto o *che avrebbero dovuto dire*, la Scolastica interpreta questa frase nel suo senso più superficiale e immediato; la poesia tratta anche di argomenti scientifici e filosofici, e comporre – come si esprime Jean de Meun – può anche essere detto *lavorare in filosofia*.

11.2. Il poeta theologus

A un certo punto assistiamo però alla fondazione di una nuova dottrina della poesia da parte di protoumanisti come il Mussato. Questi afferma che la poesia è una scienza che viene dal cielo, un dono divino.

I poeti antichi sono stati gli annunciatori di Dio e in questo senso la poesia deve essere detta una seconda teologia; *quisquis erat vates – vas erat ille dei* (Epistola IV). Tommaso si era richiamato alla distinzione fatta da Aristotele (nel primo libro della *Metafisica*) tra i primi poeti cosmogonici (che Aristotele diceva *teologi*) e i filosofi; ma l'Aquinate riteneva che solo i filosofi (per lui; i teologi) fossero depositari della scienza divina, mentre i poeti *mentuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari*. Quanto ai poeti mitici, Orfeo, Museo e Lino, ricordava con una certa sufficienza come essi dessero a intendere *sub fabulari similitudine* che l'acqua era al principio delle cose (*In Metaphysicam Aristotelis expositio* I, 3, 63 e 83). Ora i protoumanisti vanno a ripescare nel repertorio scolastico l'incerta nozione di *poeta theologus* e la riprendono nella lotta contro i difensori di una posizione intellettualistica e aristotelica (come il tomista fra Giovannino da Mantova) e contrabbandano sotto nozioni tradizionali un concetto assolutamente nuovo di poesia.⁴⁴ È stato posto bene in rilievo “questo sforzo di assegnare alla poesia una funzione rivelante, costituendola centro dell'esperienza umana e momento supremo di essa [...] punto in cui l'uomo vede sino in fondo la sua condizione [...] farsi tutt'uno col ritmo vivente delle cose, e quasi partecipi di esso, essendo insieme capaci di tradur tutto in immagini e forme di comunicazione umana” (Garin 1954; 50). Ma se questo nuovo senso appare implicito nei versi dei poeti

volgari ed esplicito in queste rare affermazioni preumanistiche, tuttavia la teoria scolastica è chiusa a questa visione, e la poesia delle Scritture, così come viene intesa, è altra cosa, meno vaga, più precisa nei suoi riferimenti allegorici, e comunque non umana. Il *vedere profondo* del mistico, l'estasi estetica penetrata di fede e di grazia, non ha nulla a che vedere con l'estasi poetica nel senso romantico del termine. Non si può pensare alla poesia didascalica come a una comunicazione più profonda di quella filosofica.

Garin (1954) vede profilarsi nel Medioevo una idea di poesia come intuizione *noetica* contrapposta alla spiegazione dianoetica della filosofia. Ritorneremo su questo punto nel paragrafo 11.4, ma sin d'ora si può osservare che si tratta al massimo di spunti non risolti in un disegno teorico alternativo. Il rapporto tra intuizione noetica e spiegazione dianoetica può essere chiamato in causa – caso mai – a proposito della differenza tra mistica e filosofia. La teoria scolastica dell'arte era sorda a questo problema. Né si può rimproverarle questo fatto, poiché la sua importanza indiscutibile sta nell'aver sottolineato altri aspetti dell'operare artistico, nell'averci tramandato una nozione fabril e costruttiva dell'arte, una coscienza dell'artisticità fondamentale di ogni operazione tecnica e della tecnicità costitutiva di ogni comunicazione artistica.

11.3. L'idea esemplare

Un altro problema che la teoria medievale dell'arte dibatte, e anche qui senza soddisfare pienamente le esigenze nuove manifestate dalla pratica e dall'autocoscienza dei poeti, è il problema dell'idea esemplare secondo cui l'artista lavora, e quindi il problema dell'invenzione. Durante lo sviluppo dell'estetica antica, il concetto platonico di *idea*, servito originariamente a svalutare l'arte, diviene via via concetto estetico atto a significare il fantasma interiore dell'artista. Tutto l'ellenismo aveva operato una rivalutazione teoretica del lavoro dell'artista, e via via si inclinava a pensare che questi fosse capace di proporsi una immagine ideale di bellezza sconosciuta in natura. Con Filostrato si pensa ormai che l'artista possa emanciparsi dai modelli sensibili e dalle percezioni abituali. Si fa

strada un concetto di *fantasia* che contiene già – secondo alcuni interpreti moderni – tutti i presupposti di una estetica dell'intuizione (cfr. Rostagni, 1955; 356). Gli stoici contribuiscono a questo sviluppo con il loro innatismo, e Cicerone nel *De oratore* prospetta una dottrina del fantasma interiore migliore di ogni realtà sensibile.

Ora, se una *species* è puramente *cogitata*, o sarà meno perfetta delle forme che si realizzano veramente in natura, oppure occorrerà pensare che la vera dignità metafisica competa all'idea artistica. Con Plotino sarà questa seconda tendenza ad affermarsi. L'Idea interna è il prototipo perfetto ed eccelso in cui l'artista, con un atto di visione intellettuale, prende possesso dei principi primi cui si ispira la natura. L'arte mira a far trasparire questa idea nella materia, ma con fatica e successo parziale; c'è nella materia plotiniana una resistenza a lasciarsi plasmare dall'immagine interiore che la materia di Aristotele non opponeva alla sua forma. Ma più del processo di realizzazione dell'idea contava in fondo la dignità di questa visione interiore, di questo esemplare "fantastico" vivente nella mente dell'artista.⁴⁵

Ora il Medioevo, sia aristotelico che platonico, parla di idee esemplari *in mente artificis* e, senza porsi troppo il problema di un processo di adattamento di queste alla materia, ritiene che alla luce di questo esemplare l'artista produca il suo oggetto. Ma come si forma questo esemplare nella mente dell'artista? Da dove proviene, o per quali mezzi interiori l'artista è capace di figurarselo?

Per Agostino l'animo umano possiede la capacità di ingrandire o diminuire le cose, di rimaneggiare il deposito mnemonico dell'esperienza; così, aggiungendo o togliendo qualcosa alla forma di un corvo, si ottiene qualcosa di inesistente in natura (*Epistula* 7). Questa è in fondo la meccanica immaginativa prospettata all'inizio dell'*Ad Pisones* oraziana, e con tutte le possibilità che il suo innatismo gli consentirebbe, in fondo Agostino non si allontana da una teoria dell'imitazione. Se vogliamo cercare i presupposti medievali di una dottrina dell'ispirazione, troveremo indicazioni più radicali nella *Schedula* di Teofilo, come abbiamo visto nel capitolo precedente.

Oggi noi ci accorgiamo che la qualità unica di un'opera d'arte non va cercata in un'idea concepita per atto di grazia e

indipendente dall'esperienza e dalla natura; convergono nell'arte tutte le nostre esperienze vissute rielaborate e riassunte secondo i normali processi immaginativi, salvo che a rendere unica l'opera è il *modo* in cui questa rielaborazione si fa concreta e si offre alla percezione, attraverso un processo di interazione tra esperienza vissuta, volontà d'arte e legalità autonoma del materiale su cui si lavora. Ma la tematica di una *idea* in sé perfetta, da realizzare nell'opera, ha travagliato a lungo l'estetica moderna, e la discussione su questo tema è stata feconda di approfondimenti e consapevolezze. Così che è necessario seguirne lo sviluppo storico. Il Medioevo consegna al Rinascimento e al manierismo questa tematica, salvo che nella sua espressione più importante, e cioè la teoria aristotelica dell'arte, esso non riesce a spiegare il fenomeno della ideazione in modo soddisfacente; in modo tale, cioè, da offrire indicazioni alla discussione posteriore.

Per Tommaso l'idea della cosa da costruire è nella mente dell'artista come immagine, *forma exemplaris ad cuius similitudinem aliquid constituitur*, forma esemplare sulla cui imitazione si costruisce qualcosa. L'intelletto operativo, prevedendo la forma di ciò che va a operare, ha in sé, come idea, la forma stessa della cosa imitata.

L'aristotelismo di questa posizione è sottolineato dal fatto che l'idea non è solo idea della forma sostanziale, della forma separata dalla materia, di una essenza platonica dalla dubbia realizzabilità, ma è esemplare di una forma concepita nella sua connessione con la materia e formante con essa una certa unità;

Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed compositum totum respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.

[Quindi propriamente l'idea non corrisponde solo alla materia, o solo alla forma; ma a tutto il composto (di materia e forma) corrisponde un'idea, che è produttiva dell'intero sia per la forma che per la materia.]

(*De veritate* III, 5)

All'organismo da costruire (poiché anche qui, come si vede, Tommaso pone l'accento sul composto organico e non sull'idea astratta) presiede una sola forma esemplare (e come al solito, notiamo, l'accento è posto sull'unità del composto); l'artista pensa una casa e insieme pensa tutti i suoi accidenti, la quadratura,

l'altezza, e così via. Solo gli accidenti accessori saranno concepiti in un secondo tempo, a oggetto prodotto; nel caso in esame, si tratterà delle decorazioni, le pitture murali ecc. Anche qui notiamo una nozione strettamente funzionalistica dell'organismo artistico, dove gli accessori edonistici non fan parte della concezione artistica vera e propria.

Questa forma esemplare si forma nella mente dell'artista per atto di imitazione, quando si tratti di riprodurre un oggetto esistente in natura. Ma quando l'oggetto prodotto è cosa nuova (casa, favola, statua di essere mostruoso), l'idea esemplare viene composta dalla *phantasia* o immaginazione (cfr. Chenu, 1946). Essa è una delle quattro potenze interiori della parte sensitiva (accanto al senso comune, all'estimativa o cogitativa e alla memorativa) e consiste in un deposito di esperienze esperite; *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (S. Th. I, 78, 4). Opera quindi mediante l'immaginazione chi formi davanti ai propri occhi, quasi esistesse attualmente, qualcosa che solo ricorda, oppure componga fra loro forme ricordate (*Sentencia libri de anima* II, 28, 29, 30). Questa composizione è l'atto tipico della fantasia e non c'è bisogno di pensare a un'altra facoltà per giustificarla.

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem numquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

[Avicenna però ammette una quinta potenza tra l'estimativa e l'immaginativa che unisce o scompone le immagini fantastiche; come succede, p. es., quando noi, mediante le immagini dell'oro e del monte, componiamo l'immagine unica del monte d'oro, che non abbiamo mai visto. Questa operazione però non la riscontriamo negli animali, ma solo nell'uomo, la cui facoltà immaginativa è già capace di tanto.]

(S. Th. I, 78, 4)

Gli aspetti positivi di questa teoria dell'arte sono dati dalle sue caratteristiche di semplicità e chiarezza, dal suo voler chiarire le cose senza ricorrere a una spiegazione irrazionalistica e demonica dell'atto artistico. Ma manca alla teoria aristotelico-tomista una nozione più ricca dell'inventività dell'immaginazione (anche se i

suoi meccanismi possono essere spiegati sulle stesse basi) e la coscienza che il processo artistico, anche se abbondantemente nutrito di consapevolezza intellettuale e sapienza artigiana, è tuttavia un processo di faticoso adattamento dove l'atto manuale non segue l'intelligenza che concepisce, ma è intelligenza che concepisce facendo. Come fa l'arte, virtù intellettuale, a imprimere una idea nella materia? – si chiede Gilson (1958; 119). L'intelletto non imprime. Così come lo concepisce l'aristotelismo, il processo artistico non è spontaneo, non pone capo a una creazione unica e singolare, ignora praticamente la soggettività e l'effettività dell'atto artistico.

11.4. *Intuizione e sentimento*

Con il sorgere della cavalleria, un valore basilare come la *kalokagathía* medievale si accentua sempre più in senso est etico. Il *Roman de la Rose* ne è un esempio, l'amore cortese un altro. I valori estetici, le formule ormai stilizzate di una vita concepita secondo canoni di grazia, divengono valori sociali. Centro della vita sociale e artistica diviene la donna; entra nella letteratura l'elemento femminile che la forte epoca feudale aveva ignorato. Ne riescono accentuati i valori del sentimento, e la poesia da operazione oggettiva si fa dichiarazione soggettiva. Se il romanticismo ha tanto rivalutato il Medioevo falsando addirittura la prospettiva storica, è perché vi aveva rilevato come il germe di un'estetica del sentimento, vedendo proprio in quest'epoca il formarsi di una nuova sensibilità della passione inappagata che porta la poesia a farsi espressione dell'indefinito.

Di fronte a tali fermenti la teoria scolastica dell'arte non poteva fare molto; già inadatta in partenza a spiegare le arti belle, poteva al massimo giustificare un'arte didascalica nella quale la chiara scienza preformata si faceva idea esemplare e veniva comunicata secondo regole. Ma quando il poeta avverte che *egli nota e significa* ciò che Amore gli *ditta dentro*, per tanto che interpretiamo questo "Amore" nel suo corretto significato filosofico, troviamo comunque una nuova concezione del fatto inventivo e un ineliminabile riferimento al mondo delle passioni e dei sentimenti che prelude alla sensibilità estetica moderna, nonché a tutte le sue esasperazioni.

Gli unici che potrebbero fornire alla nuova poesia una tematica dell'idea, del sentimento, dell'intuizione, sono i mistici. Ora, la mistica è perduta in altre regioni dell'anima, ma è senz'altro nelle sue categorie che ci è possibile trovare germi di una futura estetica dell'ispirazione e dell'intuizione. Come una dottrina dell'idea era possibile solo nella tradizione platonica, così un'estetica del sentimento espresso è contenuta *in nuce* nel primato francescano della volontà e dell'amore. E quando Bonaventura legge nell'intimo dell'anima le regole e l'esigenza della *aequalitas numerosa*, suggerisce alle future estetiche dell'ispirazione e dell'idea una via verso la definizione del fantasma interiore.

Ma insieme alla corrente francescana, già nella mistica vittorina si poteva intravedere la possibilità di una intuizione del bello nella opposizione tra intelligenza e ragione, la prima essendo l'organo della contemplazione e della visione sintetica.

Da parte giudeo-araba vengono varie suggestioni nel senso di una estetica della fantasia. Giuda Levita, nel *Liber Cosri*, parla di visione immediata e interiore, di condizione di veggenza, della poesia come dono del cielo, del poeta che nutre in sé le regole dell'armonia e le realizza senza saperle formulare (cfr. Menéndez y Pelayo, 1883; 303 sgg.).

Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.

[Chi è poeta per natura, immediatamente (e senza fatica) concepisce un sapido poema immune da ogni difetto.]

È il rovesciamento del teoricismo boeziano. Ugualmente per Avicenna (col quale Tommaso polemizzava appunto a proposito dell'immaginazione come quinta facoltà) la fantasia si leva sopra le sollecitazioni sensibili e il sigillo venuto dall'alto plasma una forma perfetta, "un discorso in versi o una forma di bellezza meravigliosa" (*Livre des directives et remarques*, ed. Goichon, Paris, 1951; 514 sgg.). Accade d'altra parte che per tutta la tradizione medievale si trasmetta il tema della follia divina del poeta, e che, per altro, la teoria non lo prenda mai in considerazione (Curtius, 1948, *excursus* VIII).

Per Meister Eckhart le forme di tutto il creato preesistono nella mente di Dio e ogni volta che concepisce l'immagine di qualcosa

l'uomo ha in fondo una illuminazione, una grazia intellettuale. L'idea, più che formata, è trovata, la somma delle cose concepite dall'uomo sussiste in Dio stesso. La parola deriva il suo potere dalla Parola originale. Cercare un esemplare artistico non è comporre; è fissare misticamente lo sguardo nella realtà da riprodurre sino a identificarsi con essa. Ma le idee sussistenti in Dio e comunicate alla mente dell'uomo non sono archetipi platonici quanto piuttosto tipi di attività, forze, principi di operazione. Le idee sono viventi, non esistono come standard, ma come idee di atti da compiere. Dall'idea deve sorgere la cosa realizzata, ma come un atto di crescita. La teoria di Eckhart si presenta apparentemente come quella aristotelica, ma c'è in essa un senso di maggior dinamismo e di germinalità dell'idea (cfr. Coomaraswamy, 1956; Faggin, 1946). L'immagine espressa è *formalis emanatio* e *sapit proprie ebullitionem*. Non è distinta dall'esemplare, ma fa vita con l'esemplare, è in esso e identica ad esso;

Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae [...] Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.

[L'immagine non forma una cosa distinta da ciò di cui è immagine, né essi sono due sostanze [...] L'immagine è propriamente una emanazione semplice, formale, trasfusiva di tutta l'essenza nella sua purezza e nudità; è un'emanazione dall'intimo che avviene nel silenzio e con l'esclusione di tutto ciò che è esterno, è una forma di vita, paragonabile a una cosa che di per sé si gonfi e ribollosca in se stessa.]

(ed. Spamer, 1912; 7)

Da questi spunti non sviluppati emerge una nuova visione del processo artistico; ma quello che ci pare di intravedervi ormai non è più Medioevo, è il germe di nuovi sviluppi dell'estetica che apparterranno al mondo moderno.

11.5. La nuova dignità dell'artista

Là dove i teorici prospettavano soluzioni ancora incoative, gli artisti avevano frattanto elaborato coscienza della propria dignità. Ma questa coscienza non mancò mai al Medioevo, anche se

alcune circostanze religiose, sociali e psicologiche contribuirono a promuovere atteggiamenti di umiltà e una apparente tendenza all'anonimato.

Il primo Medioevo aveva vagheggiato la figura di Tuotilo, il monaco leggendario che riassume tutta la vita artistica del monastero di San Gallo; Tuotilo era considerato l'artista enciclopedico, perito in tutte le arti, virtuoso, bello, facondo, dal gradevole timbro di voce, suonatore di organo e flauto, oratore eloquente, conversatore divertente, capace nelle arti figurative; ideale umano e umanistico, insomma, dell'epoca carolingia. Abelardo scrive al figlio Astralabio che coloro che muoiono vivono tuttavia nell'opera dei poeti; altri testi abbondano di notazioni sulla considerazione in cui sono tenuti poeti e artisti.

Ma le forme in cui il Medioevo manifesta questa considerazione spesso raggiungono gli estremi della comicità, come nell'episodio dei monaci dell'abbazia di Saint-Ruf che rapiscono nottetempo, ai canonici della cattedrale di Notre-Dame des Doms ad Avignone, un giovinetto espertissimo nell'arte della pittura che il capitolo della cattedrale si stava coltivando gelosamente (Mortet, 1911; 305). In fatti del genere si nota una implicita sottovalutazione strumentale del lavoro artistico, un intendere l'artista come *oggetto* d'uso e di scambio. Episodi come questo favoriscono indubbiamente l'immagine dell'artista medievale vocato all'umile servizio della comunità e della fede, a differenza dell'artista della rinascenza che ha un sentimento orgogliosissimo della propria individualità.

La dottrina scolastica dell'arte favoriva questa situazione con la sua concezione rigidamente oggettivistica che non permetteva affatto di ritrovare nell'opera il marchio personale dell'artista; e a questo si aggiunga la solita svalutazione delle arti meccaniche che induceva l'architetto o lo scultore a non pretendere a una fama personale. Occorre ricordare che i lavori di arte figurativa, accentrati intorno a un fatto urbanistico e architettonico, erano lavori di *équipe*, e il massimo ricordo individuale che gli artisti o artigiani potevano lasciare erano le sigle di riconoscimento sulle pietre principali. Anche oggi lo spettatore distratto, che non legge attentamente i titoli di testa di un film, è portato a considerare la pellicola come opera anonima della quale si ricordano non tanto gli autori ma la trama o i protagonisti.

Ma, a differenza dei *moechanici*, i poeti acquistano con molto anticipo la piena coscienza della loro dignità; se per le arti meccaniche vengono tramandati solo i nomi dei principali architetti, per la poesia ogni opera ha il suo autore definito, conscio in qualche modo dell'originalità dei suoi argomenti o dei suoi stilemi; si vedano in proposito le affermazioni di Giuseppe Scoto, Teodulfo d'Orléans, Valafrido Strabone, Bernardo Silvestre, Goffredo di Viterbo. Dopo l'XI secolo il poeta vede chiaramente nel suo lavoro un modo di acquisire immortalità; via via, poi, che le *artes* si specializzano nella logica e nella grammatica, trascurando lo studio degli *auctores* (ancora vivo al tempo di Giovanni di Salisbury), gli autori dell'epoca, per reazione verso questo disinteresse, affermano sempre più la loro dignità. Jean de Meun afferma che la nobiltà della nascita è nulla di fronte alla nobiltà dell'uomo di lettere.

Sta di fatto poi che, mentre il miniatore è di solito un monaco e il maestro muratore è un artigiano legato alla corporazione, il poeta di nuovo genere è quasi sempre artista aulico, legato alla vita aristocratica, tenuto in gran considerazione dal signore presso cui vive. Non lavorando per Dio o per la comunità, non ponendo mano a un'opera architettonica destinata a essere terminata da altri dopo di lui, non dedicando la propria opera a una ristretta schiera di dotti lettori di manoscritti, il poeta gusta sempre più la gloria del rapido successo e dell'attribuzione personale. Quando anche i miniatori lavoreranno per i signori, come accade per i fratelli di Limbourg, allora anche il loro nome emergerà dall'anonimato. Quando i pittori lavoreranno nella loro bottega nell'ambito di una civiltà comunale, come accade per i pittori italiani dal Duecento in poi, allora si formerà sulle loro persone una letteratura anedddotica, e saranno fatti segno a un interesse che sfiora il divismo (cfr. De Bruyne, 1946, II, 8, 3; Curtius, 1948, *excursus* XII; Hauser, 1951, trad. it.; 250 sgg.).

11.6. Dante e la nuova concezione del poeta

Questo libro, come si è detto all'inizio, prende in esame le teorie estetiche della Scolastica e in genere del Medioevo latino. Rimangono fuori dal nostro discorso le idee sul bello e sulla poesia che si manifestano presso gli scrittori in lingua volgare.

Rimane fuori anche Dante, almeno nella misura in cui nelle sue opere volgari esprime una nuova concezione dell'atto poetico, dell'ispirazione, del ruolo civile e politico del poeta.

Tuttavia Dante richiede una considerazione particolare a conclusione del discorso sulle teorie scolastiche del ruolo dell'artista e sulla natura del discorso poetico, e proprio perché, malgrado sia ritenuto da molti un corretto seguace delle posizioni tomiste, su questo punto egli manifesta una posizione nettamente dissonante, specie rispetto a quanto si è detto nel capitolo sulle teorie del simbolo e dell'allegoria.⁴⁶

Nell'*Epistola XIII*, nel fornire a Cangrande della Scala le chiavi di lettura del suo poema, Dante dice che

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus; "In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius". Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab "alleon" grece, quod in latinum dicitur "a lienum", sive "diversum".

[Per chi arire quello che si dirà bisogna premettere che il significato di codesta opera non è uno solo, anzi può definirsi un significato *polisemos*, cioè di più significati. Infatti il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo. Il primo si dice letterale, il secondo invece significato allegorico o morale o anagogico. Questi diversi modi di trattare un argomento si possono esemplificare, per maggior chiarezza, con i versetti; "Allorché dall'Egitto uscì Israele, e la casa di Giacobbe (si partì) da un popolo barbaro; la nazione giudea venne consacrata a Dio; e dominio di Lui venne ad essere Israele." Infatti se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli di Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima

santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gioia. E benché questi significati mistici siano definiti con diversi nomi, generalmente si possono tutti definire allegorici, in quanto si differenziano dal significato letterale ossia storico. Infatti la parola “allegoria” deriva dal greco “alleon” che è reso in latino con “alienum” ossia “diverso”.]

(*Epistola XIII*, 20-22)⁴⁷

È nota la controversia che concerne questa *Epistola*, se cioè essa sia opera dantesca o meno. Potremmo dire che, per quanto riguarda sia la teoria delle poetiche medievali, sia la storia della fortuna di Dante, l'argomento è irrilevante; nel senso che, anche se l'*Epistola* non fosse stata scritta da Dante, essa rifletterebbe indubbiamente un atteggiamento interpretativo assai comune a tutta la cultura medievale e la teoria dell'interpretazione esposta nell'*Epistola* spiegherebbe il modo in cui nei secoli Dante è stato letto. L'*Epistola* altro non fa che applicare al poema dantesco quella teoria dei quattro sensi che ha circolato per tutti i secoli del Medioevo e che può essere riassunta dal distico attribuito a Nicholas de Lyra o ad Agostino di Dacia;

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

[La lettera insegna i fatti, l'allegoria ciò a cui devi credere,
il senso morale ciò che devi fare, l'anagogico ciò a cui devi tendere.]

Il tipo di lettura proposto dall'*Epistola XIII* è radicalmente medievale. Per contestarlo non c'è che da contestare l'intera visione medievale della poesia e tentare letture di tipo romantico o postromantico in cui si disconosca ogni diritto alla rappresentazione “polisema” e al gioco intellettuale della interpretazione. Una lettura che, lo sappiamo, ci inibisce la comprensione dei tre quarti, o forse più, del poema dantesco, che richiede al contrario una retta e simpatetica comprensione del gusto medievale per il sovrasenso e per la significazione indiretta, nutrita di cultura biblica e teologica.

Un altro argomento che potrebbe militare in favore di un'attribuzione dell'*Epistola* a Dante, è che una teoria interpretativa simile si trova nel *Convivio*; un poeta che presenta le proprie poesie corredate da un commento filosofico che spiega come interpretarle correttamente, è un poeta che certamente

crede che il discorso poetico abbia almeno un senso in più di quello letterale, che questo senso sia codificabile e che il gioco della decodifica faccia parte integrante del piacere della lettura e rappresenti una delle finalità principali dell'attività poetica.

Tuttavia molti si sono accorti che l'*Epistola XIII* non dice esattamente le stesse cose dette nel *Convivio*.⁴⁸ In questo testo per esempio è netta la distinzione tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi (*Convivio* II, 1), mentre l'*Epistola*, e proprio in virtù dell'esempio biblico così diffusamente commentato, sembra ignorare la divisione. Certo, si dice, Dante avrebbe benissimo potuto scrivere l'*Epistola XIII* e correggere parzialmente quanto dice nel *Convivio*, ma sta di fatto che egli era imbevuto di pensiero tomista, e pare che l'*Epistola* esponga una teoria che è in disaccordo con la teoria tomistica del significato poetico.

Ora, di fronte a questo problema restano solo tre soluzioni possibili.

O l'*Epistola* non è di Dante, ma questo significherebbe che ha avuto credito nell'ambiente dantesco, e in epoca molto prossima alla pubblicazione del poema, una teoria poetica che avrebbe dovuto palesemente discordare dalle idee attribuibili a Dante e al suo entourage culturale, a cominciare dalla schiera di tutti i suoi commentatori. O l'*Epistola* è di Dante e Dante ha voluto esplicitamente contrastare l'opinione dell'Angelico dottore. Oppure l'*Epistola* è di Dante, Dante rimane sostanzialmente fedele a Tommaso, ma l'*Epistola* non dice esattamente quello che sembra voler dire, bensì qualcosa di più sottile.

Per dare una risposta alla nostra domanda e per decidere quale delle tre soluzioni sia la più attendibile, occorre rifarsi alla tematica dell'allegorismo e/o del simbolismo medievale, già trattata nel capitolo 6.

È chiaro cosa volesse fare Dante quando nel *Convivio* presenta delle canzoni e poi offre le regole per la loro interpretazione. Da un lato segue la tradizione allegoristica medievale e non riesce a concepire una poesia che non abbia un significato figurale, ma dall'altro non si pone affatto in contrasto con la teoria tomista, perché egli intende suggerire che quanto deriverà dalla interpretazione allegorica della canzone è esattamente quello che egli, il poeta, voleva dire. "Sotto il velame delli versi strani", attraverso il modo parabolico, si svela il senso letterale della

canzone, e questo è vero a tal punto che Dante scrive il suo commento proprio perché questo senso letterale venga inteso. E per non ingenerare equivoci egli distingue, in spirito abbastanza tomista, tra allegoria dei poeti e allegoria dei teologi.

Accade la stessa cosa nell'*Epistola XIII*, chiunque l'abbia scritta?

Anzitutto, è già abbastanza sospetto che come esempio di lettura allegorica poetica l'autore presenti un brano biblico. Si potrebbe obiettare (vedi Pépin, 1970; 81) che qui Dante non cita il fatto dell'*Esodo*, bensì il *detto* del salmista che parla dell'*Esodo* (differenza di cui era conscio già Agostino, *Enarrationes in Psalmos* CXIII). Ma poche linee prima di citare il salmo, Dante parla del proprio poema, e usa una espressione che alcune traduzioni, più o meno inconsciamente, attenuano. Per esempio la traduzione di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli,⁴⁹ suona; "Il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo". Se così fosse, Dante sarebbe assai ortodossamente tomista, perché parlerebbe di un significato parabolico, inteso dall'autore, che quindi potrebbe essere ridotto, in termini tomisti, al significato letterale (e pertanto l'*Epistola* starebbe ancora parlando dell'allegoria dei poeti e non di quella dei teologi). Ma il testo latino recita; *alius est qui habetur per significata per litteram*, e qui sembra proprio che Dante voglia parlare "delle cose che sono significate dalla lettera" e quindi di una allegoria *in factis*. Se avesse voluto parlare del senso inteso, non avrebbe usato il neutro *significata* ma una espressione come *sententiam*, che nel lessico medievale vuole dire appunto il senso dell'enunciato (inteso o no che esso sia).

Come è possibile parlare di *allegoria in factis* a proposito di eventi raccontati nell'ambito di un poema mondano il cui modo, Dante lo dice nel corso della lettera, è *poeticus, fictivus*?

Le risposte sono due. Se si assume che Dante era un tomista ortodosso, allora non resta che decidere che l'*Epistola*, che va così palesemente contro il dettato tomista, non è autentica. Ma in tal caso sarebbe curioso che tutti i commentatori danteschi abbiano seguito la via segnata dall'*Epistola* (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e così via).

Ma l'ipotesi più economica è che Dante, almeno sulla definizione della poesia, *non sia affatto un tomista ortodosso*.

L'opinione è confermata proprio da Gilson (1939) e in particolare da Curtius (1948, XII, 3) quando afferma che “gli specialisti della Scolastica [...] troppo sovente [...] soccombono alla tentazione di trovare un'armonia provvidenziale tra Dante e san Tommaso”. E Bruno Nardi (1942) ricordava che la maggior parte degli studiosi di Dante s'è preclusa la via a intenderne il pensiero, accettando la leggenda, coniata dai neotomisti, che faceva di lui un fedele interprete delle dottrine dell'Aquinate. Curtius mostra molto bene che, quando Dante definisce, nell'*Epistola*, il suo poema come ispirato a una forma o *modus tractandi* che è *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, aggiunge che esso è parimenti, *cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus*. Egli mette in gioco dieci caratteristiche di cui cinque sono quelle che la tradizione assegnava al discorso poetico, ma cinque sono tipiche del discorso filosofico e teologico.

Dante ritiene che la poesia abbia dignità filosofica, e non solo la sua ma quella di tutti i grandi poeti, e non accetta la liquidazione dei poeti-teologi attuata da Aristotele (e commentata da Tommaso) nella *Metafisica*. “Sesto tra cotanto senno” (con Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano – *Inf.* IV, 78), egli non ha mai cessato di leggere i fatti della mitologia e le altre opere dei poeti classici come se fossero allegorie *in factis*, usanza che, in spregio al *caveat* tomista, era coltivata a Bologna nel periodo che Dante vi visse (come suggerisce Pépin). In questi termini parla dei poeti nel *De vulgari* (I, ii, 7) e nel *Convivio*. Nella *Commedia* afferma apertamente che Stazio fa le persone dotte “come quei che va di notte – che porta il lume dietro e a sé non giova” (*Purg.* XXII, 67-69); la poesia del pagano veicola dei sovrasensi di cui l'autore non era a conoscenza. E nell'*Epistola VII* fornisce una interpretazione allegorica di un brano delle *Metamorfosi*, visto come prefigurazione del destino di Firenze. Puro gusto retorico dell'*exemplum*, si dirà; ma perché l'*exemplum* sia persuasivo occorre pur intendere che i fatti narrati dai poeti abbiano valore tipologico.

Ed è così, il poeta continua a proprio modo la Sacra Scrittura, così come nel passato l'aveva corroborata o addirittura anticipata. Dante vive nel periodo in cui Albertino Mussato celebra il “poeta teologo” e ha una nozione assai alta della propria *Commedia*. Se a

Cangrande la presenta come commedia, gli lascia intendere, proprio attraverso gli esempi che abbiamo addotto, che egli la considera una buona e valida prosecuzione del libro divino. Egli crede alla realtà del mito che ha prodotto come crede abbastanza alla verità allegorica dei miti classici che cita, altrimenti non si spiegherebbe perché possa introdurre nel suo poema, accanto a personaggi storici assunti come figure del futuro, anche personaggi mitologici quale Orfeo. E a maggior ragione Catone sarà degno di significare, congiuntamente a Mosè, il sacrificio di Cristo (*Purg.* I, 70-75) o Dio stesso (*Convivio* IV, 28, 15).

Se tale è la funzione del poeta, di figurare sia pure attraverso la menzogna poetica fatti che funzionino come segni, a imitazione di quelli biblici, allora si capisce perché Dante proponga a Cangrande quella che è stata definita da Curtius “autoesegesi” e da Pépin “auto-allegoresi”. Ed è pensabile che Dante intenda il sovrasenso del poema molto vicino al sovrasenso biblico, nel senso che talora il poeta stesso, *ispirato*, non è cosciente di tutto quello che dice. Per questo egli invoca l’ispirazione divina (rivolgendosi ad Apollo) nel primo canto del *Paradiso*. E se il poeta è colui che quando amor l’ispira, nota, ed a quel modo che detta dentro va significando (*Purg.* XXIV, 52-54), si potrà dunque adoperare – per interpretare quello che egli non sempre sa di aver detto – gli stessi procedimenti che Tommaso (ma non Dante) riserva alla storia sacra. Se il dettato poetico fosse tutto letterale, come nel senso parabolico tomista, non si vede perché ingombrare vari passi della propria opera con appelli in cui il poeta invita il lettore a decifrare quanto si nasconde sotto il velame delli versi strani (*Inf.* IX, 61-63).

Bisognerà allora concludere che la passione allegorica medievale era così forte che quando Tommaso ne riduce la portata, riconoscendo che ormai, per la cultura del XIII secolo, il mondo naturale si sottrae alla lettura interpretativa e figurale, saranno proprio i poeti, non tenendo in gran cale la riduzione tomista del mondo poetico, ad assegnare alla poesia mondana quella funzione che lo sviluppo dell’aristotelismo aveva sottratto alla lettura del mondo.

44 Petrarca, Boccaccio, Salutati saranno su questa linea. Curtius (1948, XII) nota come sia “piccante” questo particolare dell’umanesimo che va a rispolverare una nozione teologica per lottare contro la cultura di eredità

tomista.

45 Per tutto questo sviluppo del concetto estetico di “idea” cfr. Panofsky (1924). Schlosser Magnino (1924; trad. it.; 67) a proposito del destino estetico dell’idea platonica si domanda se in realtà questo concetto non sia proprio nato da una considerazione di carattere estetico, di fronte allo spettacolo della realtà formata.

46 Vedi in proposito Vossler (1907, in particolare I e III), Nardi (1942) e Corti (1981).

47 Trad. it. di A. Frugoni e G. Brugnoli, *Opere minori*, t. II, *Epistole*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979; 611.

48 Valga per tutti Nardi (1961). Se si tratta di rilevare che nel *Convivio* i sensi sono distinti meglio che nell’*Epistola*, tuttavia vale il riconoscimento “di una sostanziale unità concettuale” (cfr. Simonelli, 1967).

49 *La letteratura italiana. Storia e testi*, 5, 11, Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979; 11.

12. DOPO LA SCOLASTICA

12.1. Il dualismo pratico medievale

Molti dei concetti fondamentali elaborati dall'estetica medievale sopravviveranno nei secoli seguenti, e sino ai giorni nostri. Li troveremo riaffermati, travestiti, citati come ricorso ad autorità indiscutibili anche se di fatto inseriti in altri contesti e profondamente mutati. Ma in questa sede non siamo interessati a seguire le permanenze di tali concetti. Siamo piuttosto interessati a mettere in luce quegli elementi di rottura, di mutamento del paradigma, rispetto ai quali le posizioni dei teorici medievali entrano in crisi.

Una delle caratteristiche delle formulazioni estetiche medievali è che esse paiono riferirsi a tutto e a nulla. Dire che il bello è chiarezza e proporzione può ridursi a una formula alquanto vuota quando si veda che essa può essere riferita alla bellezza di Dio, di un fiore, di uno strumento ben costruito, ai capitelli delle abbazie romaniche e alle miniature del tardo gotico.

Nel corso della nostra rivisitazione abbiamo visto che la stessa formula poteva venire predicata di realtà diverse a seconda dei secoli, e che – al di sotto dell'ossequenza verbale alla definizione canonica, di solito ereditata dalla tradizione – si manifestavano diverse accentuazioni del gusto e diverse nozioni dell'arte. E tuttavia, anche tenuto conto di queste sfumature, l'estetica degli scolastici pare raffigurarci un mondo che non corrisponde affatto alla realtà quotidiana in cui quelle formule venivano enunciate. Come mettere d'accordo il senso di regolarità geometrica, il limpido razionalismo, il rispetto del dover essere che anima tutte le definizioni dell'armonia del cosmo, con tante manifestazioni di ferocia ed empietà, di miseria e di disuguaglianza patita giorno per giorno? Come mettere d'accordo la fiducia in un mondo voluto da Dio come adornato di ogni grazia e piacevolezza, con l'ossessione delle carestie e delle pestilenze, con la presenza avvertita dovunque del demonio, con l'attesa dell'Anticristo, con

la disposizione a spiare in ogni evento mondano i segni premonitori della fine del mondo?

Non si vuole con questo indulgere al cliché degli Evi Bui o del Medioevo come epoca dei roghi. Se mai è proprio con l'epoca moderna che inizia su vasta scala il massacro delle streghe, il cui manuale più illustre, il *Malleus maleficarum*, appare alla fine del Quattrocento, mentre sarà l'umanista Jean Bodin a parlare, credendoci fermamente, di *démonomanie*.

È piuttosto che l'epoca moderna ha, per così dire, messo in scena le proprie contraddizioni, mentre il Medioevo ha sempre teso a occultarle. Non solo l'estetica, ma tutto il pensiero medievale vuole esprimere una situazione ottimale e pretende di vedere il mondo con gli occhi di Dio. Noi moderni non riusciamo a conciliare i trattati di teologia e le pagine dei mistici con la passione travolgente di Eloisa, le perversioni di Gilles de Rais, l'adulterio di Isotta, la ferocia di Fra Dolcino e dei suoi persecutori, i goliardi con le loro poesie inneggianti al libero piacere dei sensi, il carnevale, la Festa dei Folli, l'allegria canea popolare che pubblicamente irride ai vescovi, ai testi sacri, alla liturgia, e ne conduce la parodia. Leggiamo i testi dei manoscritti, che forniscono un'immagine ordinata del mondo, e non comprendiamo come si potesse accettare che venissero decorati con *marginalia* che mostravano il mondo a testa in giù.⁵⁰

Non si tratta di ipocrisia o di censura. Caso mai – e la storia della cultura medievale è in questo senso esemplare – si tratta di un tipico atteggiamento “cattolico”; si sa benissimo che cosa sia il bene e se ne parla, raccomandandolo, e si accetta che la vita sia diversa, sperando che alla fine Dio perdoni. Il Medioevo in fondo rovescia il motto oraziano; *Lasciva est nobis vita, pagina proba*. Il Medioevo è una civiltà in cui si dà pubblico spettacolo di ferocia, lussuria ed empietà, e contemporaneamente si vive secondo un rituale di pietà credendo fermamente in Dio, nei suoi premi e nei suoi castighi, perseguendo ideali morali a cui si contravviene con estrema facilità e candore. L'estetica si adegua a questo principio. Ci dice sempre che cosa sia la bellezza ideale, ovvero quale ideale si debba perseguire. Il resto è deviazione casuale e provvisoria, di cui la teoria non si occupa.

Il Medioevo si batte sul piano teorico contro il dualismo manicheo ed esclude – teoricamente – il male dal *piano* della

creazione. Ma proprio per questo deve venire a patti con la sua presenza *accidentale*. In fondo anche i mostri, inseriti nella sinfonia della creazione, così come le pause e i silenzi che esaltano la bellezza dei suoni, sono belli. Basta ignorare – di fatto – il particolare in quanto tale.

Ma questo accade perché la cultura medievale non potrebbe giustificare la contraddizione. La contraddizione può essere empiricamente tollerata, ma la teoria deve risolverla.

12.2. *Le strutture del pensiero medievale*

C'è una *quaestio quodlibetalis* di Tommaso (V, 2, 3) che si chiede *utrum Deus possit virginem reparare* – e cioè se Dio possa fare sì che una donna che ha perso la verginità possa essere reintegrata nella propria condizione originaria.

La risposta di Tommaso è decisa. Egli distingue tra l'integrità della mente e del corpo, e i rapporti temporali. La perdita della verginità è un fatto che come conseguenza ha causato una affezione spirituale e una affezione fisica. Per quanto riguarda l'affezione spirituale, Dio può perdonare e quindi restaurare la vergine nello stato di grazia. Per quanto riguarda l'affezione fisica, Dio può ridonare alla vergine la propria integrità corporale, attraverso un miracolo. Ma neppure Dio può fare che quello che è stato non sia stato, perché questa violazione delle leggi temporali ripugnerebbe alla sua natura. Dio non può violare il principio logico per cui è impossibile che “questo è avvenuto” e “questo non è avvenuto” siano entrambe affermazioni vere nello stesso momento.

Questo principio non è stato messo in dubbio neppure dal dibattito – che ha attraversato tutta la Scolastica – sulla *potentia absoluta Dei*. Un dio assolutamente onnipotente potrebbe creare o aver creato mondi diversi dal nostro? E potrebbe fare che una cosa sia e non sia allo stesso tempo?

Ebbene, almeno sino a Ockham la risposta si arresta di fronte al limite invalicabile del principio di non contraddizione. La pluralità dei mondi non è un'idea assurda, in linea di principio, ma neppure Ockham riesce ad accettare l'idea che, quando un dado è stato gettato, Dio possa far sì che non sia stato gettato (cfr.

Fumagalli Beonio Brocchieri, 1986; Ghisalberti, 1986; Randi, 1986).

La Scolastica ha una nozione lineare del tempo. Pensare al tempo in modo lineare significa credere nella linearità del rapporto causale. Se A causa B, perché precede B nel tempo, B non potrà causare A. È un principio squisitamente “latino”; l’agnello di Fedro, e Fedro con lui, non si scandalizza per il fatto che il lupo lo mangi (è nell’ordine delle cose) ma per il fatto che il lupo vuole fondare il suo diritto non sulla forza ma sullo stravolgimento dei processi causali; il fiume non può scorrere da valle a monte. Se *superius stabat lupo*, l’acqua del lupo sarà causa dell’acqua dell’agnello, e non viceversa.

Questo principio è lo stesso che regola la logica interna della sintassi latina. La linearità irreversibile del tempo, che è linearità cosmologica, si fa sistema di subordinazioni logiche nella *consecutio temporum*.

Abbiamo visto che sin dai tempi di Agostino la cultura latina coglie, di tutto il pensiero biblico, una formula che viene latinizzata in questi termini; Dio ha costituito il mondo secondo *numerus, pondus et mensura*. Di tutti i concetti matematici greci, il Medioevo accetta come principio metafisico fondamentale, attraverso la rilettura musicologica di Pitagora, quello di *proportio*. Ma la proporzione va sempre di pari passo con la *claritas* e la *integritas*. Una cosa è quella che è e non può essere un’altra cosa, e questa individualità, che si basa sulla definizione della forma universale attuata in una materia *signata quantitate*, deve apparire in modo chiaro; la legalità di quella forma universale (non di un’altra) risplende sulla individualità di quella cosa (che non è un’altra). Solo così si può capire non solo che quella cosa è, ma anche che è una, che è vera e che è bella.

Principio di identità, di non contraddizione e del terzo escluso; ecco la lezione che la Scolastica mutua dal pensiero greco. Ma la Grecia non ha solo offerto il modello del principio di identità e del terzo escluso. La Grecia ha elaborato anche l’idea della metamorfosi continua, simbolizzata da Hermes. Hermes è volatile, ambiguo, padre di tutte le arti, ma dio dei ladri, *iuvenis et senex* a un tempo. Ed ermetiche saranno le metafisiche della trasmutazione e dell’alchimia, e il principio fondamentale del *Corpus Hermeticum* – la cui scoperta rinascimentale sancisce la

fine del pensiero scolastico e la nascita del nuovo neoplatonismo – è il principio della somiglianza e della simpatia universale. La Scolastica viene sfiorata da questa suggestione attraverso l'unico testo ermetico tradotto in latino, l'*Asclepius*, ma cerca di nascondere e rimuovere la tentazione della metamorfosi continua.

Il Medioevo conoscerà il neoplatonismo attraverso la versione cristianizzata del *Corpus Dionysianum*, e il problema dello Pseudo-Dionigi è che, visto che l'Uno divino è inconoscibile e anteriore a ogni determinazione, bisogna pur tuttavia attribuirgli dei nomi (ovvero, occorre parlare di Dio anche se Dio sfugge a ogni nostra parola su di lui).

Il neoplatonismo cristiano dell'Areopagita è un neoplatonismo “debole” – a differenza di quello rinascimentale che, come vedremo, sarà “forte”. Il neoplatonismo dell'Areopagita, pur riconoscendo la complessità cosmica, non pensa affatto che l'Uno che ne sta all'origine sia il luogo contraddittorio di tutte le determinazioni possibili. Anzi, essendo l'origine e la garanzia della razionalità stessa del Cosmo, l'Uno si conosce senza ambiguità. Chi lo conosce in modo confuso e contraddittorio siamo noi i quali, a causa dell'inadeguatezza del nostro linguaggio, non sappiamo come nominarlo. Tentiamo di chiamarlo unità, verità, bellezza, ma sappiamo che questi termini sono inadeguati. Dionigi dirà che usiamo alcuni termini per parlare di Dio, ma in senso ipersostanziale. Essi cioè significano molto di più – o di meno, il che è lo stesso – di ciò che significano normalmente. Quindi significano sempre qualcosa d'altro, per cui sarà opportuno chiamare Dio mostro, orso, pantera, perché in tal modo ci accorgeremo che non stiamo veramente dicendo la verità su di lui, e sapremo che stiamo solo parlando *simbolicamente*.

È facile intravedere il rischio di questa situazione; ogni aspetto dell'universo, anche il più impensabilmente sproporzionato, serve per parlare di Dio. Come leggere il libro del mondo, dato che in esso tutto può significare tutto? L'attività fabulatoria del linguaggio mistico, con le sue metafore incontrollate, potrebbe prendere l'iniziativa.

Ma il neoplatonismo medievale non ammette quello che il neoplatonismo greco ammetteva, e cioè che Dio si emana, che l'Universo è, per così dire, un ectoplasma dell'Uno, e che sino agli infimi suoi livelli è fatto della stessa pasta di Dio. La filosofia

cristiana deve salvare l'assoluta trascendenza di Dio, e così lentamente – ed è il lavoro che sul *Corpus* faranno i teologi posteriori, sino a Tommaso – trasforma l'idea neoplatonica di emanazione nell'idea cristiana di *partecipazione*. L'Uno divino è infinitamente distante da noi, noi non siamo fatti della sua stessa pasta, siamo creati da lui ma esiste una distanza, un'interruzione tra lui e noi, non c'è una colata, un magma continuo. Si capisce quindi come in questa prospettiva, anche se si ammette che il mondo sia una selva di forme significanti e che tutte possano parlare in modo diverso di Dio, si cerchi di limitare la polisemia del cosmo. Bisogna pur arrivare a dire in modo univoco quella univocità e non contraddittorietà che Dio è in sé. Si tratta di trasformare un pullulare di allusioni, di imprecisi rapporti di somiglianza, in catene di causa ed effetto su cui si possa ragionare in modo univoco. Il principio tomista dell'analogia non si basa su somiglianze inafferrabili e vaghe, ma su un criterio metodologico che permette di inferire, secondo regole il più possibile univoche, dagli effetti la natura della causa.

Perché questo discorso sia possibile occorre credere fermamente al principio di identità e sostenere che *tertium non datur*. I principi della logica greca sostengono la fiducia medievale nel fatto che i confini tra le cose, come tra le idee, possono essere tracciati con assoluta esattezza. Ci possono essere opinioni contraddittorie, ma il fine della ricerca filosofica è quello di pervenire a una conclusione priva di ambiguità.

Lo stile scolastico, osserva Chenu (1950, 2), può essere ricondotto a tre procedimenti fondamentali, la *lectio*, la *quaestio* e la *disputatio*.

La *lectio* presuppone un testo. Prima ancora che Aristotele o le sentenze di Pietro Lombardo sarà il testo per eccellenza, la Sacra Scrittura. Qual è l'atteggiamento della latinità cristiana nei confronti del testo?

L'ermeneuta medievale, affascinato dalla labirinticità del libro, dichiara la propria vertigine di fronte all'infinità delle cose che il Libro sacro può dire. Esso infine (vedi il cap. 6) appare come un vulcano in cui però nessuna gittata di lava si perde, ma ciascuna ritorna nel ciclo e si rinnova. In altri termini, il libro deve avere un senso solo, quello inteso dal suo autore divino, e deve dire una cosa sola. L'insistenza sulla ricerca della *intentio auctoris*, che

Tommaso estende anche alla lettura della poesia profana, riflette la fiducia latina in una “cosa” che preceda la superficie linguistica del testo.

La cultura medievale è dunque affascinata dalla vertigine del labirinto scritturale, ma cerca di esorcizzarne il fantasma. Riconosce la labirinticità del libro come un’impressione di superficie; il problema è di trovarvi le regole sottostanti e i percorsi legittimi, delegittimando quelli erronei. Se il libro è stato scritto *digito Dei* e Dio è il principio stesso dell’identità, il libro non può generare significati contraddittori.

La *quaestio* scolastica, che trova la sua massima realizzazione nella *quaestio* tomista, non ignora la varietà delle opinioni. Anzi, le elenca, le classifica, le affronta. Ma nel momento in cui affronta le opinioni discordi, nel momento in cui intravede la possibilità di due verità contraddittorie, essa si presenta come una macchina, che si vuole infallibile, per ridurre *ad unum* i corni del dilemma. Il *respondeo* della questione non ignora la varietà delle opinioni precedenti; tenta di mostrare che esse non erano in contraddizione, e lo fa a prezzo di distinzioni spesso esageratamente sottili, spesso puramente formali. A ogni costo tenta di evitare che la risposta a un problema possa essere duplice, o plurima.

La *disputatio*, che è pubblica, assume pubblicamente il rischio della sconfitta, perché non affida l’elenco delle ragioni contraddittorie al riassunto del maestro, ma le lascia, per così dire, muoversi liberamente, presentate dagli avversari, nel pieno della loro forza. La *disputatio* è pratica teorica e al tempo stesso torneo, duello, rischio calcolato. Quale gloria verrà al maestro se riuscirà a conciliare le contraddizioni e a provvedere un’unica risposta, nonostante il valore dialettico degli avversari!

Però, come osserva Mandonnet (1918), la *disputatio* non si limita al processo verbale del dibattito, deve concludersi con la *determinatio* affidata al maestro, a colui che dovrà individuare la conciliazione finale, indisputabile.

Tutti questi procedimenti *rivelano il terrore scolastico della contraddizione*. Ebbene, è proprio il principio di contraddizione che verrà legittimato dagli avversari umanistici e rinascimentali del pensiero scolastico.

12.3. L'estetica di Niccolò Cusano

Non si deve pensare al passaggio tra Medioevo e Rinascimento come a una rottura brusca e a un totale cambio di paradigma. Sarebbe un *cliché* maldestro riconoscere nel Medioevo un'epoca di credulità e nel Rinascimento un'epoca in cui si afferma la razionalità critica dell'uomo moderno e dello spirito laico. Al contrario, semmai il Rinascimento sostituisce al razionalismo medievale forme di fideismo ben più accese.

La credulità medievale investiva la tradizione paleocristiana e un mondo naturale ancora in gran parte ignoto; la credulità rinascimentale investirà la tradizione preclassica e i rapporti tra mondo celeste e mondo sublunare. Nel Quattrocento si affermano forme di filologia "moderna" (si veda la critica che Lorenzo Valla fa alla "donazione" di Costantino), ma al tempo stesso si accettano testi ritrovati, come il *Corpus Hermeticum*, con la stessa mancanza di criterio filologico con cui i medievali avevano accettato il *Corpus Dyonisianum*.

Tuttavia si può affermare che con lo spirito dell'umanesimo si fa strada una nuova concezione del rapporto uomo-Dio-mondo. Se il Medioevo era stato epoca teocentrica, l'umanesimo ha indubbiamente caratteri antropocentrici. Questo non significa che si sostituisce l'uomo a Dio, ma che si vede l'uomo come il centro attivo, il protagonista del dramma religioso, come mediatore tra Dio e il mondo.

Contribuisce a questo panorama la rinascita del platonismo. Il platonismo fiorentino riscopre i testi platonici (il Medioevo conosceva solo il *Timeo*), li legge quasi sempre in spirito neoplatonico, e li trova solidali con l'affermazione di una nuova nozione del ruolo dell'uomo nell'universo. Platone e in genere i classici greci rappresentano la riscoperta di una cultura che il Medioevo aveva ignorata.

Non è che il Rinascimento rinneghi Aristotele. Al contrario, da un lato personaggi come Pico della Mirandola cercheranno di mostrare l'unità tra Aristotele e Platone, dall'altro proprio in quest'epoca si affermeranno due fiorenti scuole di rinascita aristotelica, l'alessandrinista e l'averroista, mentre nell'ambito degli studi letterari si leggeranno e si commenteranno attivamente la *Poetica* e la *Retorica*. Quello che veniva rifiutato

era Aristotele come era stato definito, inquadrato, ufficializzato, autorizzato dalla teologia scolastica.

All'alba del XV secolo troviamo un pensatore ortodosso, un filosofo cristiano, un uomo di chiesa, che vibra un colpo mortale al pensiero scolastico. Si tratta di Niccolò Cusano, nel cui pensiero il problema della *coincidentia oppositorum*, ovvero della conciliazione degli opposti, assume un ruolo centrale.

Il principio di opposizione si manifesta nella meccanica concreta della sensazione (*De beryllo* 36) e nell'universo astratto delle entità matematiche; la circonferenza di grado massimo è linea retta al massimo grado (*De docta ignorantia* 1, 13). Questo accade perché tutto è in tutto, e ogni cosa che esiste altro non è che una *contrazione* del tutto divino; Dio è in qualsiasi punto dell'universo e in ogni cosa dell'universo si contrae l'universo intero.

Si configura anche con Cusano una prima idea della infinità del mondo che ha il centro dappertutto e la circonferenza in nessun luogo, perché circonferenza e centro sono Dio, che è dappertutto e in nessun luogo (*Ibid.* 2, 12). Lovejoy (1936) suggerisce che la vera idea rivoluzionaria della cultura rinascimentale non sia stata la scoperta copernicana, ma piuttosto l'idea – che circola in Cusano e si affermerà in Giordano Bruno – della pluralità dei mondi.

Le posizioni metafisiche del Cusano hanno un immediato riscontro nella sua estetica, e per questo ci interessano in modo particolare.⁵¹

Apparentemente il Cusano non introduce, nella sua opera, idee estetiche che non fossero già state trattate ampiamente dagli scolastici. Ritroviamo le definizioni della bellezza come *splendor formae*, come *consonantia*, le forme come idee esemplari in Dio, l'*ars* come *imitatio naturae*. Dalle estetiche neoplatoniche della luce alle estetiche pitagoriche della proporzione, sino alle meditazioni albertine e tomiste sull'organismo formato, tutti i filoni della speculazione estetica precedente si ritrovano nel filosofo di Cues senza che apparentemente siano stati sottoposti a rimeditazione e sviluppo.

Eppure Cusano imposta la sua visione del mondo con un senso della polidimensionalità del reale, della sua prospettiva infinita,

per cui il tutto può essere messo a fuoco sotto differenti angoli visuali, ritrovandone inesauribilmente fisionomie complementari. E questa impostazione filosofica si basa sulla nozione metafisica di *contrazione*.

Complicazione, esplicazione e contrazione sono termini frequentissimi nel Cusano e implicano tutta la sua metafisica. L'essere complicante contiene in sé, in grado eminente, quegli esseri inferiori a lui, che risultano esplicazioni contratte dell'essere complicante. Il caso tipico è quello di Dio, che nel suo essere complica l'essere di tutte le cose [...] Dunque in ogni cosa è in atto il tutto, ma [...] la partecipazione dell'essere non è frazionamento in parti, ma è contrazione di tutto l'essere; ogni essere è il tutto contratto.

(Santinello, 1958; 23, 115)

In tal senso ogni ente, nella metafisica cusaniiana, è una sorta di prospettiva sul tutto, e del tutto ha, in misura non eminente, l'infinità dei volti. Ma questa stessa natura dell'universo lo provvede di una struttura estetica; ciascuna parte del cosmo si rapporta al tutto per modo di proporzione e di corrispondenza, di armonia, quindi, e di manifestatività, di splendore rivelante.

Questa estetica, già umanistica, si contrappone a una estetica classica, che era una estetica della visione, come estetica dell'espressione. Ma uno scarto sensibile avviene anche nei confronti dell'estetica di ispirazione neoplatonica, dalla quale peraltro il Cusano dipende. Già nell'ambito scolastico un Alberto Magno si distingue da un Tommaso per una accentuazione platonica più decisa; dove in Alberto Magno c'è un accento posto sullo splendore della forma (come idea esemplare), *sulla* materia informata e composta in *sinolo* (pur nell'accettazione, dunque, dell'ilemorfismo aristotelico), in Tommaso troviamo una esclusiva attenzione sulla forma in quanto composta in sinolo, cioè sull'organismo in quanto formato, in quanto sostanza. Ora il Cusano è legato a tutto il filone neoplatonico e le sue ascendenze estetiche sono da trovare in Alberto e non in Tommaso; ma si distacca dai suoi predecessori per due aspetti nettissimi. Anzitutto alla concretezza assoluta di Dio egli contrappone, al livello della creazione, una concretezza e individualità degli esseri, esplicazioni dell'Uno complicante, ma esplicazioni in quanto atto vivo di concreta formazione non catalogabile per tipi e archetipi. Le idee universali appaiono piuttosto in Cusano uno strumento

descrittivo e comprensivo della mente umana che non uno stampo immesso nelle cose e astraibile da esse. In secondo luogo in Alberto Magno l'accento era posto sulla visione di una forma in quanto formata, oggettivata dall'atto creativo; ma in Cusano, proprio per il vivace senso di un atto creativo che dall'assoluta concretezza di Dio passi all'attuazione della concretezza delle cose, l'accento è messo sul processo di formazione, nel vivo del suo dinamismo.

Il concetto di Dio *forma formarum* dà luogo quindi ad una concezione dinamica di Dio e del mondo. Il dinamismo formatore della forma divina è formatore di altrettanti centri di vita dinamica e formatrice, che sono le varie forme, variamente partecipanti alle cose l'essere di Dio.

(Santinello, 1958; 62)

La potenza creatrice di Dio è assoluta potenza oltre che assoluto atto; e il *posse facere* coincide in essa con il *posse fieri*, con la virtualità di ogni processo formativo – salvo restando il rapporto di trascendenza, non di emanazione, che presiede a tale processo (*Ibid.*; 91 sgg.).

Ora la misura particolare in cui le forme formate esprimono, esplicano, l'esistenza del formante che le ha poste all'essere, è proprio nell'essere a loro volta formanti. Le forme formate sono centri di formazione; la virtù germinativa delle piante esprime, come l'intelligenza umana, la virtù formante del Creatore. Di conseguenza una delle caratteristiche delle forme è proprio quella di manifestare lo stesso processo che le ha formate; e quindi la forma, in tal senso, è contrazione del formatore, e nelle stesse sue dinamiche connessioni, lo dichiara. Proprio per questo Cusano instaura continue analogie tra *ars* umana e creatività divina. E in questa responsabilità espressiva dell'uomo formatore, in questa visione dell'uomo collaboratore di Dio nell'instaurazione di un mondo dalla molteplice vitalità, aperto sempre a spiegazioni complementari, è indubbiamente da vedere, nel seno stesso di una metafisica impregnata di spiriti teologici medievali, una vigorosa impostazione umanistica.

Nel processo dell'arte umana il termine è la mente dell'artista che termina, cioè si attua nell'opera d'arte, il cui organismo, costituito entro la propria perfezione formale, risulta terminato quale complemento dell'atto artistico. Perfetta l'opera nel suo limite, perché il suo *posse fieri* ha assunto una organicità formata e terminata; ma imperfetta, perché trascesa dalla

mente dell'artista che è il suo termine; e rimane in essa un margine di *posse fieri*, di formabilità, che l'artista non ha tradotto in atto. Ogni opera, nei suoi limiti, dovrebbe rappresentare il compimento della mente; ma non lo rappresenta mai, e l'artista moltiplica quindi il suo atto terminandolo nelle altre molteplici opere.

(Santinello, 1958; 220)

Anche se in un suo commento ad Aristotele Tommaso accenna al fatto che nella forma formata esista un certo *appetito* a una forma ulteriore, l'estetica medievale era tuttavia insensibile a questa preoccupazione; una forma era una forma, qualcosa in cui il *nisus* formante si riposava, un'aggiunta compatta, tetragona, all'univoca solidità dell'universo. In Cusano fremono nuovi presentimenti, il cosmo si frange nella sfaccettatura di mille possibilità, e il compito dell'uomo si colora di un'inquietudine che non lo abbandonerà più.

12.4. *L'ermetismo neoplatonico*

Posizioni come quelle del Cusano sono consonanti con la nuova cultura che si va diffondendo nell'ambito del platonismo fiorentino dello stesso XV secolo, e di cui dobbiamo ritenere due aspetti pertinenti al nostro discorso. Anzitutto l'idea di un universo denso di contraddizioni che si compongono in modi infiniti, e in secondo luogo la diversa funzione che assume l'arte umana in questo contesto, come possibilità di intervento manipolatore e riordinatore della natura. Queste idee, anche se si inquadrano nell'ambito più vasto della cosmologia neoplatonica, ermetica e cabalistica, e nella giustificazione della magia naturale, avranno ripercussioni sulle teorie del bello e dell'arte.

In opposizione alla limitatezza del *corpus* di autori classici autorizzato dalla Scolastica, l'umanesimo italiano si rivolge alla riscoperta di tutta la sapienza antica e sostituisce (ovvero aggiunge) alla esclusiva interpretazione delle Sacre Scritture il commento dei grandi pensatori religiosi del mondo greco e orientale, fossero personaggi storici oppure autori leggendari a cui venivano attribuiti testi scritti posteriormente. Nel 1492 la Spagna viene definitivamente liberata dagli arabi, e uno dei primi provvedimenti che conseguono al successo della Reconquista è la cacciata degli ebrei. Tra costoro diasporano i grandi cabalisti

della penisola iberica che si disperdono per l'Europa, e particolarmente in Italia. Ora la tradizione cabalistica insegnava che non solo la Sacra Scrittura ma l'intera creazione dipende da una combinazione delle lettere di un alfabeto primordiale, e che queste lettere (sia nel lavoro di interpretazione scritturale, sia attraverso un'azione magica sulla creazione stessa) possono essere ricombinate in modi infiniti.

Pervengono nel frattempo all'ambiente umanistico gli *Inni orfici* e gli *Oracoli caldaici*, i quali, benché di produzione ellenistica, sono ritenuti testi di una sapienza arcaica e attraverso di essi si diffondono varie dottrine orientali.

Insieme ad essi viene introdotto nel mondo occidentale il *Corpus Hermeticum*, una serie di scritti, anch'essi – almeno nella forma in cui li conosciamo – non anteriori al II secolo d.C.

Marsilio Ficino, che tradurrà e commenterà sia i *Dialoghi* di Platone che le *Enneadi* di Plotino, intraprende per ordine di Cosimo de' Medici la traduzione del *Corpus*, che egli tradurrà sia pure in forma incompleta sotto il titolo di *Pimander*. Ficino – e con lui tutto l'ambiente umanistico – ritiene il *Corpus* documento di un'antica sapienza pre-egizia, forse opera dello stesso Mosè. Ma, a differenza del racconto biblico, la genesi del mondo di cui si racconta nel primo testo del *Corpus* sottolinea il fatto che l'uomo non solo è creato da Dio, ma è divino esso stesso. La sua caduta non è dovuta al peccato, ma alla sua capacità di piegarsi verso la Natura, mosso da amore per essa.

Il *Corpus Hermeticum*, essendo una compilazione, contiene idee che spesso si contraddicono da libro a libro. D'altra parte tutta la tradizione a cui l'umanesimo si rifà è di carattere sincretistico. E infine gli stessi umanisti, Ficino e Pico della Mirandola per primi, sono intesi a dimostrare la fondamentale concordanza tra le sapienze tradizionali che, a dispetto delle apparenti contraddizioni, tutte riaffermerebbero le verità fondamentali del cristianesimo. Un gusto storiografico per un deposito di verità contraddittorie si fonde con i fermenti di quella metafisica della contraddizione espressa già da Cusano. La fusione di neoplatonismo, cabalismo, ermetismo inclina gli studiosi della nuova era a vedere nella contraddizione solo l'infinito dispiegarsi della sapienza divina, della stessa azione di Dio nel cosmo.

Il neoplatonismo umanistico è, rispetto a quello medievale, un

neoplatonismo forte, che non viene corretto dall'esigenza di salvaguardare la razionalità e la non contraddittorietà del principio divino. Riallacciandosi al neoplatonismo delle origini, da Plotino a Proclo, si ritrova ora una metafisica e una ontologia per cui, al sommo della scala degli esseri, sta un Uno inafferrabile e oscuro che, non essendo suscettibile di nessuna determinazione, le contiene tutte ed è quindi il luogo, fecondissimo, della contraddizione stessa. Ma siccome questo Uno non è trascendente rispetto al mondo, anzi vi si immedesima in un moto di creazione continua, ogni elemento dell'arredo mondano partecipa di questa ricchezza della sua origine. Nel vivo stesso della realtà creata si realizza di continuo, e sotto aspetti sempre nuovi, la coincidenza degli opposti.⁵²

Marsilio Ficino pone al centro del suo platonismo la saldatura tra religione e filosofia. Non era un tema nuovo. Nuova era la via attraverso cui si cercava di realizzarla; il ritrovo di una sapienza antica in cui questa unità non si era spezzata. È comprensibile come questo atteggiamento induca a una rilettura di tutte le rivelazioni, di tutti i tempi e di tutti i paesi, per ritrovare in esse il nucleo centrale di una religione naturale, di origine antichissima. Di qui l'entusiasmo per la riscoperta di codici greci, che coinvolge i dotti e i loro mecenati. Il pensiero platonico appare come il luogo teorico in cui questa saldatura si era verificata con maggiore evidenza, ma del platonismo vengono messi in luce, in questo fervore di riscoperta, la dottrina dell'amore e i suggerimenti che essa poteva dare per una ridefinizione del ruolo dell'uomo nel mondo. Lo scopo di una religione filosofica è per Ficino il rinnovamento dell'uomo. La redenzione è un rinnovamento per cui attraverso l'uomo la natura creata viene restituita a Dio. L'anima umana è la vera copula del mondo perché da un lato si volge al divino e dall'altro si inserisce nel corpo e signoreggia la natura. L'uomo partecipa della provvidenza, che è l'ordine che governa gli spiriti, del fato, che governa gli esseri inanimati, e della natura, che governa i corpi. Ma pur partecipando di questi tre ordini l'uomo non è determinato da uno solo di essi. Vi partecipa attivamente.

L'anima adempie alla sua funzione mediatrice attraverso l'amore; Dio ama il mondo e lo crea, l'uomo ama Dio. L'uomo è l'unità vivente dell'essere attraverso il vincolo d'amore che, nelle

due direzioni, lo lega a Dio. L'uomo si divinizza nello sviluppo della propria razionalità, in un processo di purificazione e perfezionamento infinito.

In sintesi, possiamo dire che il platonismo ficiniano si appoggia su una idea dell'amore come coscienza di una mancanza e ricerca di un tesoro nascosto, di una rivelazione intellettuale che concerne una verità misteriosa, avvolta di carattere sacrale, per cui il filosofo assume una funzione sacerdotale.

Vediamo immediatamente come queste posizioni impongano a Ficino una visione estetica diversa da quella scolastica. Nel brano che segue (da *Sopra lo amore*, un commento al *Simposio* platonico, 2-4) Ficino riprende tutti i temi classici dell'estetica medievale, ma per contestarli.

Sono alcuni, che hanno oppenione, la Pulcritudine essere una certa posizione di tutti i membri, o veramente commensurazione e proporzione con qualche suavità di colori; l'oppenione dei quali noi non ammettiamo. Imperrocché essendo questa disposizione delle parti non solo nelle cose composte, nessuna cose semplici speziose sarebbero. Ma noi veggiamo pure i pari colori, i lumi, una voce, un fulgore d'oro, il candore dello ariento, la Scienza, l'Anima, la Mente, e Dio, le quali cose ci dilettono molto, come cose molte speciose. Aggiugnesi che quella proporzione include tutti i membri del corpo composto insieme; in modo che ella non è in alcuno dei membri di per sé, ma tutti insieme. Adunque qualunque de' membri in sé non sarà bello. Ma la proporzione di tutto il composto nasce pure dalle parti; onde ne risulta una absurdità, e questa è che le cose, che non sono per lor natura speziose, partorirebbero la Pulcritudine. [...] La medesima ragione ci ammaestra, che non sospettiamo la Pulcritudine essere suavità di colori; perché spesse volte il colore in un vecchio è più chiaro; e in un giovane è maggior grazia. E nelli eguali d'età alcuna volta accade che quello che supera l'altro di colore è superato dall'altro di grazia e di bellezza. Perché non ardisca alcuno affermare la spezie essere una ammistione di figura e di colori; perché così le scienze e le voci che mancano di colore e di figura, e ancora i colori e i lumi che non hanno determinata figura non sarebbero degni di Amore.

[...] La Divina Potenza supereminente, allo Universo, agli Angeli e agli animi da lei creati clementemente infonde, sì come a' suoi figliuoli quel suo raggio; nel quale è virtù feconda a qualunque cosa creare. Questo raggio divino in questi, come più propinqui a Dio, dipinge lo ordine di tutto il Mondo, molto più espressamente che nella materia mondana; per la qual cosa questa pittura del Mondo, la quale noi veggiamo tutta, negli Angeli e negli Animi è più espressa che innanzi agli occhi. In quelli è la figura di qualunque spera, del Sole, Luna e Stelle, delli Elementi, pietre, arbori, e animali. Queste pitture si chiamano nelli Angeli esemplari e idee; nelli animi ragioni e notizie; nella materia del Mondo, immagini e forme.

Queste pitture son chiare nel Mondo; più chiare nell'Animo e chiarissime sono nell'Angelo. Adunque un medesimo volto di Dio riluce in tre specchi posti per ordine, nell'Angelo, nell'Animo e nel corpo mondano; nel primo come più propinquo, in modo chiarissimo; nel secondo come più remoto men chiaro; nel terzo come remotissimo, molto oscuro.

[...] E noi non dubitiamo questa bellezza essere incorporale; perché nello Angelo e nello Animo, questa non essere corpo è manifesto; e ne' corpi ancora questa essere incorporale mostrammo disopra; e al presente di qui lo possiamo intendere, che lo occhio non vede altro, che lume di Sole; perché le figure, e li colori de' corpi, non si veggono mai, se non da lume illustrati; ed essi non vengono con la loro materia a lo occhio; e pur necessario pare, questi dover essere negli occhi, acciò che dagli occhi sieno veduti. Uno adunque lume di sole, dipinto di colori e figure di tutti i corpi in che percuote, si rappresenta a gli occhi; li occhi per l'aiuto di un lor certo raggio naturale pigliano il lume del Sole così dipinto; e poiché l'hanno preso, veggono esso lume, e tutte le dipinture che in esso sono. Il perché tutto questo ordine del Mondo che si vede, si piglia dagli occhi; non in quel modo che egli è nella materia de' corpi; ma in quel modo che egli è nella luce separato già dalla materia, necessariamente è senza corpo. E questo di qui manifestamente si vede, perché esso lume non può essere corpo; concio sia che in un momento di Oriente in Occidente quasi tutto il Mondo riempie; e penetra da ogni parte il corpo della Aria e della Acqua senza offensione alcuna.

(Sopra lo amore, a cura di G. Rensi, Lanciano, Carabba; 64-69)

È chiaro che a Ficino non interessa l'opera d'arte, o in genere la cosa bella, come oggetto materiale, di cui godere il proporzionato ordinarsi della materia all'idea divina o all'idea immessavi dall'artefice. A Ficino interessa l'esperienza della bellezza come mezzo di contatto immediato con la bellezza soprannaturale.

È certo curioso osservare come il Medioevo, sospettato di avere una concezione puramente metafisica del bello, fosse capace (lo abbiamo visto) di riflettere sulla concretezza materiale dell'oggetto contemplato, mentre agli albori dell'epoca moderna pare perdersi il gusto della materia. Non bisogna generalizzare, il Rinascimento ci darà anche riflessioni sull'attività fabrile di chi plasma e interroga la materia, ma è certo che in quest'epoca si manifesta anche la concezione dell'arte come "cosa mentale", e non a caso sarà nel XVI secolo che si affermerà l'estetica manieristica dell'idea (cfr. Panofsky, 1924).

Caso mai – e tale è il mutamento di paradigma – il Rinascimento andrà a interrogare le cose concrete, il mondo naturale, ma non tanto per trovarvi dispiegata l'immagine di un

ordine cosmico già dato e definito sin dall'inizio, bensì per individuarvi simpatie e somiglianze che garantiscano una continua metamorfosi, uno scivolare, se così si può dire, di ogni cosa in qualsiasi altra, e questo per ragioni che al medievale sarebbero sfuggite, o che avrebbe rifiutate per motivi di ortodossia.

Il mondo dell'umanesimo fiorentino è quello in cui si afferma, sulla scia della riscoperta dei testi ermetici, una magia naturale e dove il cosmo viene visto come una rete di influenze in cui l'uomo può inserirsi per dominare la natura e corr eggere la stessa influenza degli astri.

12.5. Astrologia verso provvidenza

Per la tradizione ermetica il cosmo è dominato dagli astri. Anche il Medioevo aveva praticato credenze astrologiche, ma in modo non ufficiale (cfr. Thorndike, 1923). Ora l'idea che i vari astri siano potenze intermedie tra Dio e il mondo sublunare porta alla persuasione della *simpatia universale*, e cioè della interdipendenza e mutua influenza di tutte le parti del cosmo, e in particolare dell'azione degli astri sulle vicende dell'universo sublunare.

Inoltre – e convergevano in questa visione influenze ermetiche, neoplatoniche e specialmente gnostiche (cfr. Filoramo, 1983) – nell'universo astrologico dipendente dalla catena emanatistica che dall'Uno procede sino agli aspetti infimi della creazione, si stabilisce quella che è stata chiamata una burocrazia dell'invisibile, una catena ininterrotta di coorti angeliche, arconti, demoni, una fitta gerarchia di mediatori che uniscono il mondo spirituale al mondo celeste e al mondo sublunare. Sia che questi mediatori vengano identificati con forze naturali o con vere e proprie entità soprannaturali, l'uomo potrà agire su questa pluralità di dèi e di demoni solo se in qualche modo riuscirà a suscitare l'attenzione e a orientarne l'influenza attraverso pratiche di teurgia.

Si veda, a Rinascimento ormai avanzato, questa citazione dal *De magia* di Giordano Bruno;

Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere

Deum in Deos, Deos in (corpora caelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemones, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos (in elementa, per haec) in astra, per ipsa in Deos incorporeos seu aetherae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.

[I maghi hanno per assioma che in ogni opera bisogna tener d'occhio il fatto che Dio agisce sugli dèi, gli dèi sui corpi celesti o astri, che sono divinità corporee, gli astri sui demoni, che sono abitatori e curatori degli astri (uno dei quali è la terra), i demoni sugli elementi, gli elementi sui composti, i composti sui sensi, i sensi sull'animo, l'animo su tutto l'essere vivente; e questa è la discesa della scala. Ma ecco che l'essere vivente ascende ai sensi attraverso l'animo, ai composti attraverso i sensi, agli elementi attraverso i composti, e attraverso questi ai demoni, attraverso i demoni agli astri, attraverso questi ultimi agli dèi incorporei, o di sostanza e corporeità eterea, attraverso questi all'anima del mondo o spirito dell'universo, e infine attraverso questo alla contemplazione dell'unico, semplicissimo, massimo incorporeo, assoluto e sufficiente a se stesso. Così, a partire da Dio c'è discesa dall'essere vivente attraverso il mondo, e dall'essere vivente c'è ascesa attraverso il mondo fino a Dio. Fra il gradino più basso e il più alto vi sono poi le specie intermedie, le superiori delle quali partecipano maggiormente della luce, dell'atto e della capacità attiva, mentre le inferiori partecipano più delle tenebre, della potenza e della capacità passiva.]

(De magia, in *Opera latine conscripta*, Napoli-Firenze, 1879-91, III)[53](#)

12.6. *Simpatia verso proportio*

La pratica teurgica si presenta come azione a distanza e l'azione a distanza è possibile perché il cosmo intero, nella sua fondamentale e divina unità, si regge su un ininterrotto legame tra gli esseri; la *simpatia universale*. E la simpatia universale si manifesta attraverso rapporti di *somiglianza*.

Simpatia universale significa che ci sono corrispondenze armoniche, rapporti di proporzionalità tra macrocosmo e microcosmo. Un'idea che avevamo già trovato nel platonismo

della scuola di Chartres, e non a caso, perché la fonte dei cartrensi e quella della tradizione ermetica è sempre la stessa, il *Timeo* platonico. Ma il quadro metafisico è cambiato. Il rapporto macro-microcosmico dei medievali era tale perché Dio aveva voluto l'uomo e il mondo a sua immagine e somiglianza. Nel neoplatonismo rinascimentale il rapporto esiste di necessità, per le stesse ragioni per cui di necessità Dio si effonde nel mondo.

Quindi, anche se sarebbe facile ritrovare nella dottrina della simpatia universale una ripresa del concetto medievale di allegorismo universale, retto e controllato dai criteri altrettanto medievali di proporzione o convenienza cosmica, occorre invece mettere in luce le differenze, ormai radicali, tra i due universi culturali. E una delle differenze fondamentali appare proprio nel concetto di somiglianza – segno del rapporto di simpatia – che prende forma nella dottrina delle *segnature*.

All'origine della dottrina rinascimentale delle *segnature* sta la persuasione che le cose racchiudono virtù occulte. Il Medioevo non escludeva affatto queste virtù, anzi esse dipendevano direttamente dalle forme sostanziali e dalle differenze essenziali, che ci sono ignote e che possiamo conoscere solo attraverso le differenze accidentali (si veda per esempio Tommaso nel *De ente et essentia* VI). Quello comunque che Tommaso non avrebbe potuto accettare è che su queste qualità occulte si potesse agire per mezzo di un'arte qualsiasi – visto che, come si è appurato a proposito della ontologia della forma artistica, l'arte modifica solo terminazioni superficiali e agisce sempre su una materia consegnata all'artista, immodificabilmente, dalla natura.

È invece proprio la natura che il Rinascimento ritiene modificabile attraverso l'arte. Gli unici che nel Medioevo potevano acconsentire a questa ipotesi, e che lo facevano, erano gli alchimisti ma essi rappresentavano, nella cultura medievale, un filone sotterraneo, marginale e marginalizzato.

In modo radicalmente opposto si comporterà il mago rinascimentale. Le virtù occulte, dirigendo le quali si può modificare magicamente il corso della natura, sono conoscibili perché i rapporti tra esse e le entità celesti che le forniscono di tali virtù sono espressi dalle *segnature*, ovvero dalle somiglianze tra le cose e gli aspetti formali degli astri.

Per rendere percepibile la simpatia tra le cose, Dio ha impresso

su ogni oggetto del mondo, come un sigillo, un tratto che ne rende riconoscibile il rapporto di simpatia con qualche cosa d'altro.

Per Paracelso il *signatum* è una certa attività vitale organica che dà a ogni oggetto naturale (diversamente dagli oggetti fatti artificialmente) una certa somiglianza con una certa condizione prodotta dalla malattia, e attraverso la quale può essere restaurata la salute nelle malattie specifiche e nella parte malata. L'*ars signata* insegna inoltre il modo in cui si devono assegnare a tutte le cose i nomi veri e genuini, che Adamo, il Protoplasto, ha conosciuto in maniera completa e perfetta, e quasi sempre questi nomi già esprimono la somiglianza che istituisce il rapporto di simpatia tra gli enti. Per esempio l'eufrasia o *erba ocularis* è detta così perché è utile anche agli occhi malati e offesi. La radice sanguinaria è chiamata così perché, più di ogni altra radice, arresta l'emorragia. Il *satyrion* o *orchis* si chiama così perché a forma di testicoli e su questa parte del corpo umano esercita potere (*De natura rerum* I, 10).

Agrippa è forse l'autore che si è diffuso maggiormente sulle segnature (che chiama *signacula*). Per esempio egli definisce come solari il fuoco e la fiamma, il sangue e lo spirito vitale, i sapori violenti, acri, forti, temperati di dolcezza, l'oro per il suo colore e il suo splendore, e tra le pietre quelle che imitano i raggi del sole per lo scintillio dorato, come l'aetite che guarisce l'epilessia e debella il veleno, e l'occhio di sole, simile a una pupilla raggianti, che fortifica il cervello e irrobustisce la vista. Inoltre il brillante, che riluce fra le tenebre, preserva dalle infezioni e dai vapori pestilenti. Tra le piante sono solari tutte quelle che si volgono verso il sole, come il girasole, e che ripiegano o chiudono le foglie al tramontare del sole per riaprirle al suo levarsi, come il loto, la peonia, la celidonia, il limone, il ginepro, la genziana, il dittamo, la verbena che fa vaticinare e scaccia i demoni, l'alloro, il cedro, la palma, il frassino, l'edera, la vite e le piante che preservano dalla folgore e non temono i rigori invernali. Sono solari molte droghe, la menta, la lavanda, il mastice, lo zafferano, il balsamo, l'ambra, il muschio, il miele giallo, il legno d'aloe, il garofano, la cannella, il calamo aromatico, il pepe, l'incenso, la maggiorana e il rosmarino. Tra gli animali sono solari quelli coraggiosi e amanti della gloria, come il leone, il coccodrillo, la lince, l'ariete, la

capra, il toro (*De occulta philosophia* I, 23).

Per conoscere la forza o la proprietà d'una stella bisognerà riferirsi alle cose che le si riferiscono e che ricevono la sua influenza. Come con la pece, con lo zolfo e con l'olio si prepara il legno a ricevere la fiamma, così, impiegando cose conformi all'operazione e alla stella, un beneficio particolare si riverbera sulla materia giustamente disposta per mezzo dell'anima del mondo.

Per questo gli egiziani hanno chiamato “maga” la natura, perché essa attira i simili per mezzo dei simili (*Ibid.* I, 37), e Mercurio Trismegisto scrive che un congruo demone anima immediatamente un'immagine o una statua ben composta di cose.

Ma la convenienza ermetica del *signans* al *signatum* non è più quella dei medievali. Nel Medioevo essa era pura analogia, un *segno* voluto da Dio perché attraverso la natura noi potessimo capire i misteri divini. Il fatto che la rosa dello Pseudo-Alano di Lilla fosse segno della nostra vita e del nostro stato terreno non voleva affatto dire che la rosa avesse una parentela effettiva con la nostra nascita o con la nostra morte. Soprattutto, salvo che nelle sacche marginali della pratica magica, nessuno nel Medioevo pensava che agendo sulla rosa si potesse agire sul nostro corpo – se non nel senso in cui gli alchimisti medievali, come Arnaldo da Villanova, sapevano che dalla distillazione delle erbe si potevano trarre elisir favorevoli alla nostra salute.

Nel nuovo universo ermetico invece la simpatia è nesso vero e proprio; se due cose appaiono simili agendo sull'una si potrà agire sull'altra, e sino al Seicento avanzato medici illustri, affascinati dall'azione a distanza, quale si manifesta nei fenomeni magnetici, discuteranno sull'*unguentum armarium*, e cioè su una sostanza che, spalmata sull'arma che ha ferito, potesse contribuire alla guarigione della ferita. Sulla base della simpatia si instaura un gioco, ritenuto effettivo, di metamorfosi e trasmutazioni (principio alchemico) e di azione a distanza sulle forze celesti (magia astrale).

12.7. Talismano verso preghiera

Il medievale conosceva solo un modo per modificare l'ordine

delle cose naturali; il miracolo. L'arte aiutava la natura a perfezionare il proprio corso, ma non poteva né modificarla né stravolgerne le finalità. Diverso è il fine della magia astrale del Rinascimento, e ne abbiamo un esempio – dalle chiare implicazioni estetiche – nelle pratiche talismaniche di Marsilio Ficino.

Yates (1964) suppone che tali pratiche siano state suggerite a Ficino da un testo magico arabo del XII secolo, che circolò nel Medioevo in una versione latina; *Picatrix*. Secondo Couliano (1984), un'altra fonte medievale di Ficino sarebbe il *De radiis* dell'arabo Al Kindi (IX sec.); non solo ogni stella, ma ogni elemento emana dei raggi che si modificano grazie ai diversi rapporti tra stelle o altri elementi e oggetti influenzati. Siamo di fronte a un ininterrotto legame di influenze (qui viste come influenze luminose, di tipo fisico, ma che nel platonismo rinascimentale diventeranno legame di amore) che unifica l'universo, dall'alto al basso e viceversa. Allorché l'uomo concepisce con l'immaginazione una cosa materiale, tale cosa acquista una esistenza reale secondo la specie nello spirito immaginario. Tale spirito emette così raggi che muovono le cose esteriori esattamente come la cosa di cui esso è l'immagine. In tal modo dunque l'immagine concepita nello spirito si armonizza in specie con la cosa prodotta in atto, sul modello dell'immagine (*De radiis*, V).

In questo ambito viene ripresa anche la teoria dello *spiritus*, un principio che compenetra la materia in modo tale che le virtù dei corpi superiori sono la forma degli inferiori e la forma degli inferiori è fatta di un materiale collegato con le virtù dei superiori. Una delle fonti della magia astrale è sicuramente il *De somniis* di Sinesio (V sec.), tradotto da Ficino. Si dà simpatia cosmica perché l'anima contiene l'impronta ideale degli oggetti sensibili e si conosce in virtù di un principio sintetizzatore che, come uno specchio a due facce, riflette al tempo stesso e gli oggetti sensibili e gli archetipi eterni e ne permette la comparazione. C'è quindi una sorta di territorio neutro e comune in cui il mondo interno e il mondo esterno si incontrano e si ritrovano uguali.

Ora i talismani ficiniani – per quanto se ne può inferire dalle pagine del *De vita coelitus comparanda* – sono oggetti costruiti

dall'arte umana che agiscono sulle entità superiori in virtù di una somiglianza. Secondo *Picatrix* il Sole apparirà come un re incoronato assiso in trono, col carattere magico del sole sotto i piedi, Venere sarà una donna dai capelli sciolti che cavalca un cervo, tiene nella destra una mela, nella sinistra dei fiori, ed è vestita di bianco. E non diversi sono i criteri forniti per stabilire somiglianza e simpatia tra date pietre, fiori e animali coi vari pianeti.

Per Ficino qualsiasi oggetto materiale quando venga posto in contatto con le cose superiori è colpito immediatamente da un influsso celeste. E la prova classica, dedotta dai testi del *Corpus Hermeticum*, è che i sacerdoti egizi e i Magi evocavano gli dèi manipolando statue animate costruite a loro immagine e somiglianza.

Un talismano (ma Ficino parla sempre di “immagini”) è un oggetto materiale nel quale è stato introdotto lo spirito di una stella. Immagini diverse possono consentire di ottenere guarigione, salute, forza fisica. Insieme ai talismani Ficino consiglia il canto di inni orfici, secondo una melodia in qualche modo omologa alla musica delle sfere planetarie secondo la tradizione pitagorica.

Ma il pensiero di Pitagora, così come ci è pervenuto e così come lo ha sviluppato e trasmesso Boezio, si basava sul fatto, incontestabile, che determinate melodie e determinati modi musicali possono suscitare tristezza, gioia, eccitazione o calma. Invece per Ficino la magia orfica è parallela alla magia talismanica e agisce sugli astri.

Il *De vita coelitus comparanda* abbonda di istruzioni su come indossare talismani, sul nutrirsi con piante in simpatia con certi astri, su come celebrare cerimonie magiche usando profumi e canti adeguati, e abiti dai colori appropriati agli astri che si vogliono influenzare, o di cui si sollecita l'influenza benefica. Il sole può essere sollecitato indossando abiti dorati, usando fiori connessi al sole come l'eliotropio, miele giallo, zafferano, cinnamomo. Sono animali solari il gallo, il leone e il coccodrillo. L'influenza di Giove può essere attirata grazie al giacinto, all'argento, al topazio, al cristallo, ai colori verdi e bronzee.

12.8. *L'estetica come norma di vita*

Couliano (1984) vede nella magia ficiniana una tecnica per il controllo personale, capace di disporre il mago a stati di tensione o distensione, come accade ai monaci orientali che meditano per ore e ore pronunciando un *mantra* e attraverso quella concentrazione trovano una disposizione di spirito rilassata e serena – o come accade con le tecniche corporali dello *yoga*. Fa parte infatti della pratica ficiniana una serie di consigli che riguardano una dieta sana, il compiere passeggiate in luoghi ameni dall'aria mite e pura, la pratica della pulizia personale, l'uso di sostanze come il vino e lo zucchero. Si tratta di purgare lo spirito dell'uomo dalle sue sozzure per renderlo più simile allo spirito del mondo e quindi più celeste.

Ma dobbiamo pensare a tali riti anche come a manifestazioni artistiche, compiute da esteti che coltivano con amore il proprio corpo, la gradevolezza del proprio ambiente e degli oggetti che li circondano. C'è una componente estetica in questo disporsi alla meditazione di belle figure e al canto di gradevoli melodie. Il mago neoplatonico è più innamorato delle armonie terrene che dei mondi infernali. La magia sembra permettere, più che un tenebroso dominio del soprannaturale, un gradevole equilibrio naturale.

Abbiamo visto che Ficino sembra privilegiare il riflesso dell'idea celeste sulla materia che essa informa. Ma, ed è un altro aspetto del nuovo paradigma rinascimentale, questa concezione del sapiente che cerca di farsi simile a Dio penetrandone i misteri, ha come effetto collaterale una rivalutazione del corpo e delle piaceri della vita. Curiosa contraddizione, il teorico medievale può spendere pagine e pagine sulla bellezza della natura ma non ne trarrà mai la conclusione che anche il modo di trattare il proprio corpo e il proprio ambiente facciano parte del suo ideale di bellezza. Al contrario il teorico rinascimentale sembra volto alla scoperta di un'idea smaterializzata di bellezza, ma di fatto si comporta come se il problema estetico non riguardasse soltanto la contemplazione del mondo, ma anche la propria pratica quotidiana, la gestione del proprio corpo e dei luoghi in cui piacevolmente, con equilibrio ma con pienezza dei sensi, si avvia a celebrare la propria avventura terrena.

Lungi dall'evocare gli spiriti dei defunti per dar spettacolo, come il negromante descritto da Benvenuto Cellini, lungi dal volare nell'aria e incantare uomini e animali, come le streghe tradizionali, lungi persino dal dedicarsi, come Enrico Cornelio Agrippa, alla pirotecnica o, come l'abate Tritemio, alla crittografia, il mago di Ficino è un personaggio inoffensivo, le cui abitudini non hanno nulla di repressibile o di scandaloso agli occhi di un buon cristiano.

Si è certi che facendogli visita – a meno che egli non ritenga poco raccomandabile la nostra compagnia, fatto questo assai probabile – ci si sentirà proporre di accompagnarlo nella sua passeggiata quotidiana. Furtivamente, per evitare incontri importuni, ci condurrà a un giardino incantato, luogo ameno dove i raggi del sole incontrano, nell'aria fresca, solo i profumi dei fiori e le onde pneumatiche emanate dal canto degli uccelli. Potrà darsi anche che il nostro teurgo, avvolto nella sua veste di lana bianca esemplarmente pulita, prenda a inspirare ed espirare fino a che, scorta una nuvola, rincaserà, preoccupato all'idea di prendersi un raffreddore. Per attirarsi la benefica influenza di Apollo e delle Grazie celesti suonerà la lira, dopodiché si accomoderà a una mensa frugale, e consumerà, oltre a un po' di verdura cotta e a qualche foglia di insalata, due cuori di gallo per irrobustire il proprio, e un cervello di montone per rafforzare il proprio cervello. Unico lusso, si concederà qualche cucchiata di zucchero bianco e un bicchiere di buon vino, ancorché quest'ultimo, osservato da presso, riveli di contenere una polvere insolubile nella quale sarà riconoscibile un'ametista tritata, che gli attirerà senza fallo i favori di Venere. Noteremo che la sua casa è pulita quanto le sue vesti, e che, al contrario della maggior parte dei suoi concittadini, i quali non sono tenuti a seguire le sue buone abitudini, il nostro teurgo si lava sistematicamente un paio di volte al giorno.

Né ci si stupirà che quest'individuo, attentissimo a non creare imbarazzo a nessuno, e per di più pulito come un gatto, non sia incorso nell'ira delle autorità, laiche o religiose che siano. È stato tollerato nella misura della tolleranza, o piuttosto dell'indifferenza, di cui egli stesso dà prova nei confronti dei suoi simili meno evoluti, il cui pneuma non è mai stato trasparente quanto il suo.

(Coulano, 1984; trad. it.; 24-25)

L'estetica si fa norma di vita. Non si tende più a fornire una giustificazione teologica del piacevole; si pratica la piacevolezza come una delle forme efficaci della religiosità naturale.

12.9. L'artista e la nuova interpretazione dei testi e del mondo

Torniamo ora alla posizione assunta da Dante nella sua implicita polemica con Tommaso, come è stata tratteggiata nel paragrafo 11.6. Avevamo visto che la nozione dantesca di poeta

veggente assegnava al discorso poetico quella interpretazione del mondo, per non dire delle scritture mondane, che per Tommaso doveva essere limitata agli interpreti della Scrittura divina. Quale sia il cambio di paradigma che Dante annunciava dovrebbe essere risultato chiaro dall'esplorazione appena condotta nell'universo rinascimentale.

Ciò che rendeva Dante ancora medievale era il fatto che al postutto egli credeva pur sempre che i testi letterari non avessero significati infiniti; egli sembra conservare la persuasione scolastica che i sensi siano quattro, e che quindi possano essere decodificati sulla base di un'enciclopedia.

Ma è la nozione di enciclopedia come regesto del sapere che dopo Dante muta. Non è che al Rinascimento e alle epoche successive manchi la nozione di enciclopedia del sapere – anzi, l'enciclopedismo rinascimentale e barocco è più vorace e totalitario di quello medievale, perché invade anche i territori della nuova scienza. Ma per quanto riguarda il filone neoplatonico ed ermetico, che è quello che influenzerà gran parte dell'estetica moderna, l'enciclopedia non può più essere né chiusa né univoca, né garantita da un'autorità, come avveniva per la chiesa medievale. Se il mondo è infinito e se tutti gli esseri possono apparentarsi secondo una rete continuamente mutevole di simpatie e somiglianze, l'interrogazione della foresta simbolica del mondo rimarrà perennemente aperta. E quanto più sarà aperta, tanto più sarà difficile, sfuggibile, misteriosa, riservata a pochi. Il didascalismo scolastico usava e legittimava le allegorie per spiegare meglio un mistero *a tutti*, anche agli indotti. Il simbolismo rinascimentale ricorre a geroglifici esotici e a lingue ignote *per celare al volgo* delle verità che sono comprensibili solo all'iniziato. Pico della Mirandola dirà nella sua *Apologia* che le sfingi egizie ci ammoniscono che i dogmi mistici debbono rimanere enigmaticamente celati ai profani; *Aegyptiorum templis insculptae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent*.

Ci vuole poco a trasferire questa nozione della lettura dell'universo nella nozione di lettura aperta dei testi poetici e delle opere d'arte in generale. Né sarà arbitrario osservare che queste idee sono contemporanee al profilarsi del principio protestante della libera interpretazione delle Scritture, e quindi

alla nascita dell'ermeneutica moderna. All'inizio del capitolo su simbolo e allegoria (*supra*, cap. 6) si era esaminata una definizione goethiana che privilegiava nel simbolo la pluralità inafferrabile dei sensi, la continua levitazione del significato (cfr. Eco, 1984, 4). È una nozione che abbiamo visto estranea alla cultura medievale, tanto che per molte storie contemporanee dell'estetica la concezione medievale è stata identificata soltanto con quella (ripudiata) di allegoria.

Parimenti estranee alla cultura medievale saranno le dottrine manieristiche dell'ingegno, dell'Idea, la rivalutazione barocca della metafora come mezzo di conoscenza, le estetiche settecentesche del sublime, per non dire delle estetiche romantiche del genio e dell'ispirazione. È un susseguirsi di idee dell'arte dove la figura dell'artista acquista sempre più connotazioni di eccezionalità, di felicità intuitiva che gli consente una conoscenza privilegiata, e il discorso artistico viene differenziandosi sempre più dal discorso filosofico, per non dire dal discorso didascalico, assumendo infine nelle estetiche dell'idealismo caratteristiche di assoluta autonomia, spesso apparendo come il modo più completo e profondo di conoscenza dell'uomo e del mondo.

Questo sviluppo va ricordato per capire che, se le costruzioni estetiche medievali rimangono estranee a questa vicenda, tuttavia – come si è variamente suggerito – è nel corso della loro secolare elaborazione e rielaborazione che molti di questi fermenti si sono prefigurati. Il caso di Dante rimane esemplare.

12.10. Conclusioni

Non si è cercato, nel corso di questa ricostruzione delle teorie scolastiche del bello e dell'arte, di tentare alcun "ricupero"; se molte delle idee medievali siano sopravvissute, se e come siano state rivisitate in varie epoche, se possano essere rilette alla luce dei nostri interessi contemporanei, è conclusione che viene lasciata al lettore. Ma, come non ci si propone alcun ricupero teorico, così non si deve neppure indulgere ad alcuna liquidazione ispirata al principio storiografico per cui, a dirla in parole povere, "tanto dopo tanto meglio". Ovvero, sempre in parole povere, non si ritiene utile aderire a una visione dello

sviluppo storico per cui ogni teoria appena datata altro non appare che come uno degli imprecisi tentennamenti con cui lo Spirito, o chi per esso, si affanna a pervenire a sintesi sempre più alte e comprensive.

Per intanto, sarebbe già discutibile rintracciare, nei secoli che seguono il Medioevo, solo le proposte che paiono negare e “superare” le fasi anteriori. Lo abbiamo appena fatto nei paragrafi precedenti, perché occorre pure mettere in luce l’insorgere e l’affermarsi di proposte alternative. Ma si potrebbe riscrivere una storia delle idee estetiche in cui si mettessero invece in luce privilegiata tutti i casi in cui sono stati ripresi o appena riformulati i principi dell’estetica classica e medievale. Si potrebbe anche mostrare quanto delle idee medievali è stato riutilizzato, più o meno coscientemente, da molti teorici e molti artisti contemporanei. Valga un solo esempio, e il più contraddittorio fra tutti; quello di Joyce, che costruisce la sua dottrina delle epifanie, abbondantemente debitrice delle estetiche post-romantiche, rielaborando in *Stephen Hero* e nel *Portrait* i criteri del bello dell’Angelico dottore Tommaso d’Aquino.⁵⁴ E d’altra parte queste esplorazioni darebbero risultati curiosi; si scoprirebbe per esempio che Maritain (1920) parte da un recupero dell’estetica medievale in chiave (apparentemente) neotomista, e perviene (1953) a costruire su queste stesse basi un’estetica dell’intuizione creativa che pare assai più in tono col platonismo ermetico rinascimentale che non con la lezione degli scolastici.⁵⁵

Ma se il gioco della riattualizzazione consiste nel mostrare che – poniamo – la *claritas* tomista definisce anche un concerto rock o un quadro di Pollock, allora è troppo facile. Facile nel senso che è vero, ma nel senso in cui è vero dire che in tutte le culture il fuoco è simbolo del calore. Ogni concetto filosofico, assunto nel suo senso più generico, spiega qualsiasi cosa. Certamente il concetto aristotelico di *potenza* spiega anche il funzionamento di un’automobile, e tuttavia la metafisica aristotelica non è traducibile in termini di fisica moderna.

La nostra ricostruzione storica mirava invece a mostrare come il mondo medievale abbia risposto agli interrogativi che si poneva sui fenomeni estetici, nell’ambito della propria metafisica influente, della propria cultura, della propria visione del mondo.

In altri termini, una ricostruzione storica dell'epoca medievale (come di qualsiasi altra epoca) deve anzitutto aiutarci a capire meglio quell'epoca. Se capendola meglio saremo portati a riflettere anche sulla nostra (visto che lo storiografo è pur sempre, se non altro per ragioni d'anagrafe, "dei nostri" e non "dei loro") tanto meglio. Ma se si tenta una storia dell'estetica medievale è per cercare di dire come pensavano i medievali, non come pensiamo o dovremmo pensare noi.

Questo libro ha tentato, sommariamente, di raccontare una vicenda che, svolgasi dai secoli prima del Mille alle discussioni della tarda Scolastica nell'ambito culturale del Medioevo latino, ha avuto delle caratteristiche proprie. C'è stato un pensiero estetico medievale, diverso da quello dei secoli precedenti e da quello dei secoli successivi, e al di là del ricorrere costante di termini e di formule quasi canonici. Questo pensiero non è stato monolitico e si è variamente differenziato nel corso del tempo. Da una estetica pitagorica del numero che reagiva al disordine delle età barbariche si passa a un'estetica umanistica, attenta ai valori dell'arte e al deposito di bellezze tramandato dall'antichità, che esprime la rinascita del mondo carolingio. Da questa, sulla garanzia di un ordine politico stabile, elaborando il sistema di un ordine teologico dell'universo, passata la crisi intorno al Mille, l'estetica diviene filosofia dell'ordine cosmico, sulle sollecitazioni ancor precedenti dell'Eriugena che rappresenta una cultura anglosassone già ricca e matura anche durante gli anni della depressione precarolingia. Mentre l'Europa si sta coprendo di un bianco mantello di chiese (come dice, dopo l'anno Mille, Rodolfo il Glabro), le crociate sommuovono la vita provinciale dell'uomo medievale, le lotte comunali gli danno una nuova coscienza civile, la filosofia si apre al mito di Natura, prima, al senso concreto delle cose naturali, poi, e il bello diviene l'attributo non più dell'ordine astratto ma delle cose singole. Tra Origene che insiste rigoristicamente sulla bruttezza fisica di Cristo e i teologi del Duecento che fanno di Cristo il prototipo dell'immagine artistica splendente di bellezza, c'è una maturazione dell'*êthos* cristiano e la nascita di una teologia delle realtà terrene. Le cattedrali esprimono il mondo delle *Summae* dove tutto è al proprio posto, Dio e le coorti angeliche, l'Annunciazione e il Giudizio, la morte, i mestieri, la natura, il diavolo stesso, inserito

in un ordine che lo giudica e lo riduce nel cerchio della positività sostanziale del creato, esprimibile in forma.

Al colmo della sua evoluzione la civiltà medievale tenta, per il bello come per ogni altro valore, di fissare l'essenza stabile delle cose in una formula limpida e complessa. Ma lo fa dopo un travaglio secolare, fidando nel suo umanesimo dell'intemporale. Invece il tempo passa, e mentre la filosofia fissa l'essenza delle cose, questa, agli occhi dell'esperienza e della scienza, è già mutata. La teoria sistematica, necessariamente in ritardo rispetto al fermento e alla tensione pratica, porta a termine l'immagine estetica dell'*ordo* politico e dell'*ordo* teologico quando questo è già minato da mille parti; dalla coscienza nazionale, dalle lingue volgari, dalle nuove tecnologie, da un nuovo sentimento mistico, dal sommovimento sociale, dal dubbio teoretico. A un certo punto la Scolastica, dottrina di uno Stato universale cattolico di cui le *Summae* sono la costituzione, le cattedrali l'enciclopedia, e l'università di Parigi la capitale, deve fare i conti con la poesia in volgare, con il Petrarca che disprezza i "barbari" di Parigi, con i nuovi fermenti ereticali, con il riemergere di testi più o meno arcaici, scritti in lingue che il Medioevo aveva dimenticato, con la nuova scienza sperimentale e quantitativa, con diverse concezioni dell'individuo e della società, del lecito e dell'illecito, della felicità e del peccato, della sicurezza e dell'inquietudine – e quindi, fatalmente, anche del bello, del brutto e dell'arte.

Si potrebbe certo anche fare la storia dei concetti estetici presso i commentatori quattro e cinquecenteschi di Tommaso, e nella Scolastica controriformista, sino a Mercier e alle estetiche della neoscolastica, ma si tratterebbe di un'altra indagine. Nell'introduzione avevamo criticato l'ambiguità della nozione di Medioevo, ma pur nella sua imprecisione questa nozione fissa dei termini cronologici che ci permettono di ritenere conclusa la nostra storia.

⁵⁰ Cfr. Baltrušaitis (1955, 1960) e Cocchiara (1963). Sul Medioevo "deviante" si vedano anche Bachtin (1965), Cohn (1957, 1975), Capitani, ed. (1977), Camporesi (1973, 1978).

⁵¹ L'estetica di Cusano è stata studiata da Santinello (1958), ed è a questo libro che ci rifaremo nei paragrafi che seguono)

⁵² Sulla storia dell'ermetismo, dal II secolo in avanti, si vedano Festugière (1943-53) e Yates (1964). Per tutti i filoni sotterranei della cultura medievale,

a cui si farà cenno nelle pagine seguenti, rimane fondamentale Thorndike (1923). Sulla dottrina delle segnature, *Foucault* (1966). Sulle dottrine cabalistiche, Scholem (1960, 1974).

53 Trad. it. di A. Biondi in *De magia. De vinculo in genere*, Padova, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1986; 12-13.

54 Vedi in questo volume “Ritratto del tomista da giovane”.

55 Vedi in questo volume “Uso e interpretazione dei testi medievali”.

IL PROBLEMA ESTETICO IN TOMMASO D'AQUINO

Nel testo e nelle note sono vengono usate correntemente le seguenti sigle;

<i>S. Th.</i>	S. Thomae Aquinatis, <i>Summa Theologiae</i>
<i>D.N.</i>	S. Thomae Aquinatis, <i>In librum Beati Dionysii de Divinibus Nominibus Expositio</i>
<i>Sent.</i>	Commenti alle Sentenze di Pietro Lombardo (dell'autore a cui ci si riferisce)
<i>PL</i>	J.-P. Migne, <i>Patrologiae Cursus Completus</i> (serie II, <i>Ecclesia Latina</i>)

INTRODUZIONE ALLA PRESENTE EDIZIONE

Questo studio è stato scritto come tesi di laurea in estetica nel 1954, discussa con Luigi Pareyson, relatore, e Augusto Guzzo controrelatore, presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Torino. Dopo che alcuni capitoli erano apparsi su *Filosofia*, la tesi era stata pubblicata nel 1956 in volume come *Il problema estetico in San Tommaso* (Torino, Edizioni di "Filosofia"). Nel 1970 ne avevo curato una riedizione, apparsa come *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino* (Milano, Bompiani).¹

Quando mi ero disposto alla riedizione 1970 mi ero chiesto se si trattasse ormai di un libro "vecchio", non tanto per la data, quanto perché costituiva la tipica opera giovanile, con tutti i difetti che questa qualifica comporta; stile involuto, scarse concessioni alla leggibilità, e la particolare cocciutaggine con cui un neofita accademico si ostina a usare l'espressione più apparentemente tecnica quando la cosa potrebbe essere detta con parole comuni. A questo si aggiunga l'ipertrofia delle note e dei riferimenti bibliografici, che spesso miravano soltanto a mostrare che si era letto tutto quello che si era potuto reperire sull'argomento.

Tutti questi aspetti – però – non mi avevano fatto sentire il libro come datato, anche perché era stato facile, nel 1970, ripulirlo dal punto di vista stilistico senza alterarne la sostanza (e ulteriori ripuliture di carattere formale sono state apportate alla presente edizione). Quello che mi faceva sentire il libro ancora attuale era la sua impostazione storiografica e le conclusioni a cui allora pervenivo. E certo non è soddisfazione da poco, se si pensa che avevo iniziato questa ricerca nel 1952 in uno spirito di adesione all'universo religioso di Tommaso d'Aquino e mi ritrovavo, nel 1970, ad aver regolato i miei conti da gran tempo con la metafisica tomista e la prospettiva religiosa. Ma il fatto curioso è che questo regolamento di conti era passato proprio attraverso l'indagine su Tommaso d'Aquino. Vale a dire che il libro era stato incominciato come l'esplorazione in un territorio

che consideravo ancora contemporaneo e poi, via via che l'indagine procedeva, il territorio si oggettivava come un passato remoto, che ricostruivo con passione e con affetto, ma come si mette ordine nelle carte di un defunto molto amato e rispettato. E questo risultato derivava dalla stessa impostazione storiografica, che ritengo ancor oggi corretta, per cui decidevo di chiarire ogni termine e ogni concetto reperito nei testi alla luce del quadro storico in cui questi si erano profilati.

Per essere veramente fedele a Tommaso, per non falsarne le parole attraverso il velo frapposto da migliaia di interpreti troppo interessati, restituivo Tommaso al suo tempo; così facendo lo riscoprivo nella sua fisionomia autentica, nella sua "verità". Salvo che la sua verità non era più la mia.

Andato alla scoperta di un territorio metafisico mi rimaneva una duplice esperienza di metodo. Il metodo della mia indagine, che applicherei ancor oggi a qualsiasi ricerca di storiografia filosofica; e il metodo di Tommaso d'Aquino, la sua lezione di rigore e lucidità, che rimaneva esemplare, al di là della costruzione filosofica a cui era arrivato, della fede a cui si ancorava, delle conclusioni che ci offriva.

Per questi due aspetti mi trovo oggi a non rinnegare l'insegnamento di pulizia argomentativa offertomi dal filosofo medievale, e sarebbe interessante mostrare come e sino a che punto gliene vada ancor debitore.

Avevo deciso di ripubblicare quest'opera semplicemente perché il libro era ormai esaurito nella sua prima edizione; quando era uscito, medievisti illustri come Étienne Gilson ed Edgar De Bruyne me ne avevano scritto come di un contributo utile, e dunque il mio lavoro forse poteva ancora servire a qualcuno.² Di studi dedicati al solo pensiero estetico di Tommaso mi risultava fosse uscito, tra 1956 e 1970, solo il libro di Francis S. Kovach, *Die Ästhetik des Thomas von Aquin*, del 1961, o almeno era l'unica opera di cui avevo conoscenza mentre ripubblicavo il mio testo senza tentarne un aggiornamento bibliografico sistematico. Naturalmente sono usciti dal 1956 altri studi sull'estetica medievale, tra cui anche saggi parziali sulla prospettiva estetica tomista, e a essi mi rifacevo nell'edizione 1970, tenendone conto nel corso della revisione, non tanto per aggiornare il libro come

se apparisse *dopo* questi contributi, ma almeno per arricchirlo delle informazioni che questi contributi arrecavano. La presente edizione, quanto ad aggiornamenti bibliografici, non si discosta dall'edizione 1970, perché intende semplicemente testimoniare del mio lavoro sino a quella data.

Caso mai nell'edizione 1970 sfolto le note perché la bibliografia in argomento mi era quasi sempre servita per confrontarmi con interpretazioni inaccettabili. Tommaso d'Aquino ha la sventura di essere letto più da *fans* che da storici e i tre quarti di quel che si scrive su di lui non serve a ristabilire le distanze storiche ma tende ad offuscarle. Quindi, sia nell'edizione 1970 che in questa ho ridotto molte polemiche, dal momento che ciò che conta è la lettura dei testi originali.⁴

Nell'edizione 1970 avevo invece arricchito i capitoli in cui si confrontano le proposizioni tomiste alla tradizione estetica medievale. Dopo la mia tesi avevo scritto per la raccolta edita da Marzorati *Momenti e problemi di storia dell'estetica* il lungo capitolo "Sviluppo dell'estetica medievale";⁴ e ho dunque utilizzato quella esperienza per l'edizione 1970, in modo che il progetto centrale del libro – ricondurre costantemente le espressioni tomiste al senso che assumevano nel loro ambiente storico – ne uscisse rinforzato. Mi scuso pertanto col lettore se troverà molti paragrafi comuni tra questo lavoro e *Arte e bellezza nell'estetica medievale*.

Nell'edizione 1970 avevo però sostituito la conclusione del 1956 con una nuova conclusione di ben quattro paragrafi. Mi sono chiesto se lasciare la conclusione del 1970 anche in questa edizione o se ripristinare la precedente, per restituire al mio lavoro, per quanto possibile, la sua fisionomia originaria. In effetti i paragrafi del 1970 tentavano di aggiornare troppo il mio discorso, ed erano legati in parte anche a preoccupazioni tipiche di quel decennio.

Ho eliminato i due paragrafi "Dissoluzione del concetto di forma nella Scolastica post-tomista", e "Categorie estetiche e società medievale" perché gli stessi argomenti vengono trattati in *Arte e bellezza*. E ho eliminato "Metodologia tomista e metodologia strutturale" perché risentiva troppo del clima culturale in cui scrivevo, dove il modello strutturalista era dominante. In altro periodo avrei potuto fare interessanti confronti tra mentalità scolastica e filosofia analitica – tanto per

fare un esempio. E quindi è bene che il mio lavoro su Tommaso rimanga la riflessione su cose dette e scritte nel XIII secolo. Analogie o differenze con correnti contemporanee di pensiero potrà rintracciarle, se vuole, il lettore.⁵

Ho invece mantenuto la trattazione che concerne una contraddizione centrale che mina dall'interno il sistema estetico tomista. Mi era parso che nell'edizione 1956 – pur identificandola – l'avessi lasciata sullo sfondo. In realtà, rileggendomi, vedo che il problema non era affatto ignorato, ma certamente vi avevo sorvolato come su un dubbio tacitabile – perché non riuscivo a pensare che un sistema costruito con tanto acume non fosse del tutto coerente; e non accettavo che la mia ricostruzione del sistema – fatta con altrettanto desiderio di acume – concludesse con la scoperta di un'aporia. Cioè, e in questo ero ancora un poco "scolastico", ritenevo che scoprire una contraddizione in un sistema fosse negarne la validità. Nel 1970 invece avevo ormai imparato che il filosofo non deve eliminare le contraddizioni, bensì deve produrle dove non appaiono.

Così, per la presente edizione, ho semplicemente inserito alcune considerazioni più critiche su quell'aporia nella conclusione del 1956, peraltro molto snellita.

In ogni caso la sostanza della mia ricerca non è mutata attraverso le due revisioni successive. Il mio compito era di mostrare che nel sistema filosofico dell'Aquinate esisteva una visione estetica coerente. E la sua visione estetica è *coerente*, almeno quanto il resto del sistema. È il concetto di coerenza che è stato rivisto. Ma quando scrivevo il libro (tanto è cambiata la problematica in Italia in quindici anni) l'accento non era neppure da porre sulla coerenza, bensì sulla possibilità stessa di una tematica estetica nel pensiero medievale. Perché pesava ancora il sospetto che l'estetica fosse nata con Baumgarten e prima ci fosse una palude infantile e balbettante. Il libro voleva mostrare – come ormai la storiografia più avveduta sa – che la palude non c'era e c'era in cambio un pensiero, un modo coerente di pensare i problemi del Bello e dell'arte – secondo il massimo di coerenza permesso dai meccanismi dell'intelligenza umana e secondo l'ideale di coerenza che regolava il pensiero medievale.

Ecco che ancora una volta posso firmare il libro senza esitazioni, al massimo col leggero fastidio con cui si ritorna a

rivedere i luoghi di una battaglia che la cultura contemporanea ha ormai vinto, ritrovando come rispettabile discorso accademico ciò che quasi sessant'anni fa era ancora un tentativo polemico.⁶

¹ La mia tesi s'intitolava *Il problema estetico in San Tommaso d'Aquino*; il libro, non a mia iniziativa, recitava invece *Il problema estetico in S. Tommaso*, espressione che rischiava di far pensare che il mio lavoro fosse dedicato all'apostolo incredulo. Se nell'edizione 1970 era scomparso il "San" non era per ragioni ideologiche ma perché, anzitutto, i filosofi si chiamano col loro nome senza aggiungervi titoli di alcun genere (non si parla del "prof." Immanuel Kant) e in secondo luogo perché Tommaso era diventato santo a opera di Giovanni XXII (pontefice di dubbie virtù e tortuose intenzioni) ma ai tempi in cui filosofava era noto ai contemporanei, amici o nemici che fossero, come Tommaso d'Aquino *tout court*. E dunque tanto valeva restituirlo al suo tempo.

² A qualcun altro deve essere parsa utile perché, molti anni più tardi, ne sono apparse varie traduzioni, variamente riviste; *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge, Harvard University Press, 1988 e London, Radius, 1988; *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1993; *Zetemata Aisthetikes ston Thoma Akinati*, Athena, Ekdoseis Gnose, 1993; *Estetici problem u Tome Akvinskoga*, Zagreb, Nakladni Zavod Globus, 2001.

³ E quindi dei tanti autori di cui non parlo più rimane doverosa memoria solo in bibliografia.

⁴ Ora in questo volume come "Arte e bellezza nell'estetica medievale".

⁵ In ogni caso, anche a fini documentari, quel paragrafo viene ripubblicato a parte in questo libro col titolo "Su Scolastica e strutturalismo".

⁶ E ricordo con affetto un commento alla mia tesi di Enzo Paci che, citando non ricordo quale idea di Balzac, osservava nel 1956 che bisogna sempre iniziare la propria carriera con un duello.

1. IL PROBLEMA ESTETICO NELLA CULTURA MEDIEVALE

Nella *Critica* (29, 1931) Benedetto Croce recensiva un volumetto di Nelson Sella sulla estetica tomista (Sella, 1930) e, dopo un lusinghiero apprezzamento sulla serietà del lavoro, passava a ribadire in forma più esplicita un giudizio che già si poteva dedurre dalle pagine che a Tommaso egli aveva dedicato nella sua storia dell'estetica;

Il fatto è che le sue idee sul bello e sull'arte non sono già false, ma generalissime, e perciò si può sempre, in un certo senso, accettarle e adottarle... Il punto essenziale è che i problemi estetici non formavano oggetto di vero e proprio interessamento, né per il Medioevo in generale, né in particolar per San Tommaso, la cui mente si travagliava in altro; donde questo star paghi a generalità. E perciò i lavori intorno all'estetica di San Tommaso e di altri filosofi medievali non sono fruttuosi e si scorrono con fastidio, quando non sono (ma di solito non sono) trattati con la discretezza e il buon gusto con cui Sella ha scritto il suo.

Negli anni in cui il giudizio di Croce faceva testo in Italia, un'affermazione del genere bastava a scoraggiare qualunque ricerca sull'estetica medievale. E anche se si riconosceva che i medievali avevano ripreso i temi dell'estetica classica, il giudizio era ugualmente sbrigativo; i temi erano stati ripresi pedissequamente e d'altra parte la stessa estetica classica serviva pochissimo ai contemporanei.⁷ Salvo affermare infine che il Medioevo non aveva neppure ripreso i temi classici, poiché la speculazione teologica aveva soffocato ogni interesse filosofico.

Si tratta giudizi superficiali di cui non solo la recente storiografia medievale ha fatto giustizia, ma che potevano essere confutati anche alla luce della storiografia medievale dell'Ottocento, purché la si fosse letta con attenzione. Ma leggere con attenzione è sempre molto noioso, e questo libro ne è una prova.

In ogni caso, per sbarazzare il campo da tutti i possibili

equivoci, converrà definire il senso di una indagine che, come avverte il titolo di questo libro, concerne il problema “estetico” in un autore medievale. Solo dopo aver fissato le condizioni di impiego del termine potremo stabilire se ciò che troviamo nei filosofi medievali che parlano del Bello e dell’arte appartenga o meno alla speculazione “estetica”.

Se l’estetica è solo, in termini baumgartiani, la *scientia cognitionis sensitivae*, la *theoria liberalium artium*, una *gnoseologia inferior*, un’*ars pulcre cogitandi*, un’*ars analogi rationis*, allora i medievali di estetica ne hanno fatta assai poca (anche se è possibile individuare notevoli eccezioni). E se l’estetica è la filosofia di una intuizione lirica del sentimento, allora i medievali non avevano interessi estetici.

Ma se intendiamo per estetica un campo di interessi circa il valore “bellezza”, la sua definizione, la sua funzione e i modi di produrlo e di fruirlo – allora il Medioevo ha parlato di estetica. Che ne abbia parlato facendo della filosofia o facendo della teologia poco conta; basta leggere in chiave filosofica le pagine teologiche – per lo più ottemperando al desiderio esplicito o inconfessato del filosofo medievale.

Se poi è estetica ogni riflessione sull’arte, allora trattativa, filosofia e teologia medievale abbondano di questioni estetiche. Ma, a parte il fatto che la teoria medievale dell’*ars* non si discosta molto da quella classica, in questo libro centeremo l’attenzione sul problema “estetico”.

La distinzione tra “estetico” e “artistico”, che la filosofia idealistica aveva offuscato, è assai chiara al pensiero contemporaneo (come era chiara al pensiero medievale – anche se non occorre rifarsi al termine, allora inesistente, di “estetica”). Definiamo come “estetico” il problema della possibile consistenza oggettiva e delle condizioni soggettive di una particolare esperienza che, nel linguaggio corrente, è detta “bellezza”; e dunque il problema degli oggetti “belli” e del cosiddetto “piacere estetico”. Tale esperienza non è necessariamente legata al fatto artistico perché noi diciamo “belli” non solo un poema o un quadro ma anche un cavallo, un tramonto, una donna e – al limite – un delitto o un pasto sostanzioso e raffinato.⁸ Del pari noi parliamo di “arte” anche per indicare un progetto pedagogico (il realismo socialista), una soluzione funzionale (il disegno

industriale), una esperienza vitale (lo *happening*), una sperimentazione linguistica (Joyce), una manipolazione combinatoria di elementi matematici (l'arte prodotta dai calcolatori elettronici).

Del pari la riflessione medievale si è esercitata sulle condizioni psicologiche e ontologiche del piacere estetico distinguendole dal problema dell'operare artistico. Per il pensiero medievale, come per quello classico, l'arte non era necessariamente connessa con la produzione di una forma "bella" né con la stimolazione di un piacere estetico. L'*ars* era una produzione tecnica di oggetti. Se poi alcuni di quegli oggetti apparivano "belli" era questione laterale. Naturalmente questa questione "laterale" è per la filosofia moderna "centrale", perché pare che l'esperienza artistica si saldi in un modo qualsiasi, sempre, con l'esperienza estetica; ed è per questo che non potremo esimerci dall'esaminare i rapporti tra teoria scolastica dell'Arte e filosofia scolastica del Bello. Ma inizialmente terremo accuratamente distinti i due momenti, come li tenevano concettualmente distinti i medievali e come si tende a distinguerli, sia pure in modo diverso, oggi.

Ma il fatto che i medievali teorizzino sul Bello e sull'arte potrebbe ancora dire assai poco. Potrebbe trattarsi di una fredda rielaborazione di concetti ereditati dalla teoria classica e diventati astrazioni teologiche che non hanno più alcun riferimento all'esperienza concreta. Resta allora da stabilire se, quando usano categorie quali la *pulchritudo* (o *pulcritudo*, secondo gli autori), la *suavitas*, la *proportio* o la *harmonia*, essi le riferiscano o no ad esperienze concrete avvertite in termini di "piacere estetico" o "percezione della bellezza".

Una breve cavalcata, puramente indicativa, nell'universo della sensibilità estetica quotidiana dell'uomo medievale ci convincerà che questo rapporto esiste. Che, cioè, sia quando provava piacere nel guardare un oggetto o nel praticare una data attività, sia quando parlava di entità filosofiche quali la "forma" o di realtà teologiche come il "Pulchrum", il pensatore medievale usava gli stessi concetti, con le connotazioni e i rimandi incrociati che essi implicavano.

1.1. La storiografia

La storiografia dell'estetica medievale ha ampiamente mostrato che la cultura medievale non ci offre soltanto le speculazioni filosofiche sul Bello, ma anche concrete prese di coscienza di fronte alla bellezza delle cose e alla realtà estetica dell'arte. Due filoni dunque di interessi; due filoni che spesso vanno separati, tanto che si è affermata talora la completa indipendenza, la netta separazione tra le ricerche metafisiche sul Bello e la sensibilità estetica concreta e corrente (vedi per esempio Curtius, 1948). Altrove invece si sono considerate entrambe le componenti come intimamente legate; in merito, una delle ricerche più notevoli è quella di Glunz (1937), il quale tuttavia si sofferma più espressamente sulla coscienza che il poeta poteva allora avere della propria arte, ed esamina inoltre una evoluzione nel gusto letterario del Medioevo, dall'utilizzazione di favole pagane per usi didascalici, alla nascita di un vero e proprio *êthos* cristiano, sino al sorgere della sensibilità allegorica che domina incontrastata nel XII secolo (in seguito il poeta si andrà sempre più avvicinando a una presa di coscienza della propria attività creatrice ed espressiva).

Altri autori si sono soffermati sull'autocoscienza dell'artista medievale, o meglio ancora, sul grado di coscienza raggiunto circa l'attività poetica, in sede dottrinale. A esempio Garin (1954, 2) insiste sul tono speciale della poesia nel Medioevo e sullo sforzo che allora si esercitò per assegnare a questa attività una funzione rivelante, come momento culminante dell'esperienza dell'uomo; donde la poesia come suprema visione, "farsi tutt'uno col ritmo vivente delle cose, e quasi partecipi di esso, essendo insieme capaci di tradur tutto in immagini e forme di comunicazione umana", la poesia come "vista profonda", che va di pari passo con una poesia di pura esercitazione retorica, a funzione edonistica e ornamentale, in un proceder parallelo di questa duplice coscienza che di essa ha l'uomo medievale. Considerazioni del genere (e qui il campo di discussione è vasto e appassionante, poiché i testi non sono né concordi né espliciti) concernono però più il XII che non il XIII secolo; e quanto a Tommaso d'Aquino ci pare che una problematica del genere gli sia estranea, poiché la sua attenzione non si fissa sul problema della poesia, ma sulla consistenza ontologica della bellezza.

Chi si è occupato nel modo più ampio e approfondito di tutte le

componenti della sensibilità estetica medievale, esaminando le varie dottrine metafisiche della Bellezza, i trattati di precettistica artistica e ogni testo concernente il problema del Bello o dell'Arte, è senz'altro De Bruyne, nei tre volumi di *Études d'esthétique médiévale*.⁹ Contrariamente a Glunz egli non scorge nella cultura medievale un succedersi di correnti estetiche, ma trova che tutte le componenti sono compresenti in ogni secolo, anche se si influenzano diversamente a vicenda; e nel suo lavoro (più vasto degli altri già citati, non solo quanto alla mole, ma quanto agli intenti, poiché egli non si limita al campo letterario, ma a tutti i fenomeni artistici e specialmente alla riflessione filosofica su di essi) mette particolarmente in luce l'azione veramente capitale su tutta l'epoca, dell'estetica pitagorica delle proporzioni, di quella neoplatonica della luce, e della corrente qualitativa agostiniana.

Tuttavia anche uno studio appassionato come quello di De Bruyne è costretto a pervenire ad alcune conclusioni limitative; la ricerca filosofica sul Bello si mantiene, nel Medioevo, su di un piano sovente verbalistico; i greci avevano tratto le loro osservazioni da un'esperienza diretta della bellezza concreta, mentre i medievali si applicano sovente sulle formule dei greci rapportandole ai loro quadri metafisici, senza che si verifichi – per così dire – un transito attraverso le realizzazioni singole di quel valore di Bellezza su cui si andava dissertando (1946; 8).

Sono considerazioni del genere quelle che consentirono anche a Bosanquet (1904) di affermare che la Bellezza per i filosofi medievali fu piuttosto un'astrazione, lontana da una effettiva analisi della bellezza delle creature e dell'arte. E un altro studioso (cui una più vivace aderenza allo spirito della speculazione medievale non impedisce quest'atto di imparzialità), De Wulf (1920, 9), denuncia questo stesso atteggiamento; in un mondo in cui sorgevano opere d'arte grandiose, pare che il filosofo sia stato incapace di riflettere veramente sull'atto umano suscitatore di bellezza.

Ma quest'astrazione, questa preoccupazione sostanzialmente metafisica, e che si rivela come unicamente tale, era realmente distinta da un interesse per la bellezza concreta?

1.2. La sensibilità estetica medievale

Certo, il Medioevo inserisce i dati della cultura classica nel quadro di una nuova sensibilità; ma è altrettanto vero che trasporta di peso temi, problemi e soluzioni sussunti da altro ambito e che per molti aspetti tutto il suo discorso filosofico appare, più che una fenomenologia della realtà esperita, una fenomenologia della tradizione culturale.

Questo fa sì che nel Medioevo esista una concezione della Bellezza come realtà puramente intelligibile, armonia morale, splendore metafisico; e vedremo a proposito di Tommaso come questo atteggiamento risulti indispensabile per capire l'estetica medievale. Curtius ricorda che “quando la Scolastica parla della Bellezza essa intende con questo un attributo di Dio. La metafisica della bellezza (ad es. presso Plotino) e la teoria dell'arte non hanno nessun rapporto tra loro. L'uomo moderno sopravvaluta esageratamente l'arte perché ha perduto il senso della bellezza intelligibile che possedevano neoplatonismo e Medioevo [...] Qui si tratta di una bellezza di cui l'estetica non ha nessuna idea” (1948, XII, 3).

E tuttavia la cultura medievale è ricca di documenti che ci mostrano come esistesse un'attenzione verso il Bello sensibile, la bellezza delle cose di natura e degli oggetti d'arte. Per cui il problema non è quello di opporre un tipo di sensibilità all'altro, escludendo l'uno solo perché esiste anche l'altro, ma piuttosto di integrare i due aspetti e di vedere il “campo di interesse estetico” medievale come enormemente più dilatato del nostro. Per rispondere alle diffidenze della critica idealistica si dovrebbe dire che paradossalmente non è il Medioevo che non aveva una estetica, è il mondo moderno che ne ha una troppo angusta.

Gli autori medievali sono i primi a ricordarci che il Bello sensibile non deve venire espunto solo perché viene attribuito un valore preferenziale (teoricamente) al Bello spirituale. Al contrario, la tensione teorica e pratica dell'uomo medievale si esercita sul tentativo di conciliare questi due aspetti insopprimibili dell'esperienza estetica.¹⁰

Un esempio chiarificatore ci è dato proprio dall'atteggiamento dei mistici e dei rigoristi, e dunque di coloro che, per definizione, avrebbero dovuto essere chiusi, per vocazione o per scelta, al gusto delle bellezze terrene, alle gioie dei sensi, ai compiacimenti emotivi. Il mistico e il rigorista (ma la notazione non vale solo

per il Medioevo) non è affatto un individuo insensibile alle tentazioni di questo mondo; in un certo senso le avverte in misura più forte di quanto non accada ai propri simili e proprio su questo contrasto tra la reattività ai valori terreni e la tensione verso il soprannaturale si fonda il dramma ascetico.

Si veda ad esempio cosa accade nella polemica che cistercensi e certosini, specie nel XII secolo, conducono contro l'eccesso di ornamenti lussuosi nelle chiese. Come è noto lo statuto cistercense bandisce dalle chiese seta, oro, argento, pitture, vetrate e tappeti.¹¹ Da Bernardo di Chiaravalle a Alessandro Neckham ci si scaglia contro le *superfluitates* che impediscono la concentrazione del fedele. Ma sarebbe sbagliato vedere in queste perorazioni il disprezzo della bellezza; la bellezza viene anzi riconosciuta e ammirata, e viene rifiutata proprio perché le sue attrattive sono giudicate pericolose; “mira sed perversa delectatio” è l'espressione usata da Ugo di Fouillo. D'altra parte basterebbe, per chiarire questa sfumatura psicologica, il testo in cui Bernardo spiega la posizione morale del monaco;

Nos vero qui jam de populo exivimus, qui mundi quaeque speciosa ac pretiosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora.¹²

Il brano non ha bisogno di commenti; l'insulto finale rafforza un rifiuto sofferto, e le cose rifiutate brillano di ogni seduzione possibile. Il mistico sapeva apprezzare ciò a cui rinunciava... Questa ambivalenza di Bernardo è d'altra parte splendidamente illustrata dal celebre brano della stessa *Apologia ad Guillelmum* in cui egli si scaglia contro la chiesa “stile Cluny”, esageratamente ricca di sculture e pitture, e dunque contro gli ideali estetici di Suger di cui si parlerà più avanti;

Omitto oratorium immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum judaeorum.

Sin qui siamo ad un uso disinvolto delle buone regole del *color rhetoricus*, con una tecnica delle *determinationes* che emergerà ancor meglio in seguito; le smoderate ricchezze sono viste come specchietti per le allodole, disposti per favorire le generose

donazioni; gli occhi vengono colpiti dagli ori e le borse si aprono corrive, “ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus et eo creditur sanctior quia coloratior”. Col che saremmo ad una corretta analisi dei sistemi di “persuasione occulta” con cui la tecnica pubblicitaria cluniacense strumentalizzava la bellezza e il piacere estetico a fini di controllo delle emozioni. Ma è quando passa a descrivere gli artifici estetici messi in opera da questa tecnica del consenso che Bernardo rivela, oltre che doti di prosatore estremamente preoccupato della forma verbale, doti di critico d’arti figurative sensibilissimo alla ricchezza iconografica del materiale di cui parla.

Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capra trahens retrum dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

Qui Bernardo ci ricorda anzitutto che lui, come molti altri maestri della teologia e della mistica del suo tempo, da Pier Damiani a Tommaso, dai vittorini a Bonaventura, sapeva condannare la poesia con stile da consumato poeta – e alcuni di questi teologi poeti ci hanno dato tra i documenti più singolari della letteratura latina medievale.¹³ Ma nel suo testo c’è qualcosa di più, c’è il gusto descrittivo per la fauna e la flora sculturale delle abbazie e delle cattedrali, c’è un occhio curioso di mistico *voyeur* che condanna ciò che ha amorosamente guardato e in cui si è esteticamente compiaciuto. Bernardo polemizza con qualcosa di cui avverte il fascino, così come Agostino (*Confess.* X, 33) già aveva avvertito di non lasciarsi sedurre, durante la preghiera, dalla bellezza della musica sacra, tema che ritornerà, con più equilibrio, come vedremo, negli stessi testi di Tommaso. Il quale sconsiglia l’uso di strumenti nella musica sacra solo perché essi, anziché permettere al canto di muovere l’animo a sensi di devozione, “magis animum movent ad delectationem”;¹⁴ come si

vede ciò che viene ripudiato viene riconosciuto come dilettevole e desiderabile. Un conto è stabilire che il piacere estetico è fuor di luogo in una certa situazione, un altro negarne la presenza.

D'altra parte i mistici, anche quando rifiutano i piaceri della bellezza sensibile, trasportano ad altro livello la loro sensibilità estetica. La bellezza esteriore viene negata solo contrapponendole la bellezza interiore; "Pulchrum interius speciosius est amni ornatu extrinseco, omni etiam regio cultu."¹⁵

I corpi dei martiri sono orribili all'aspetto, ma risplendono di una vivida bellezza spirituale. Ciò che viene perduto da una parte è recuperato dall'altra. E anche ciò che viene perduto (o per rifiuto o per legge di natura) provoca un profondo rimpianto; il fatto che la bellezza terrena sia fugace non la rende disprezzabile, e provoca anzi un acuto senso di malinconia. Così Boezio di fronte alla morte imminente, mentre riafferma la primalità dei valori spirituali, non può evitare un lamento di tipo elegiaco; "Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!" (*De consolatione* III, 8), che è poi il tema (presente in tutta la tradizione medievale) dell'*ubi sunt* (dove sono finiti i grandi di un tempo, dove sono le grandi città, le opere dei potenti?...) – che è certo tema moralistico, ma pervaso di una delusa passione estetica.

Dietro alla Danza Macabra e al Trionfo della Morte si manifesta il senso autunnale della bellezza che muore, il tema dominante della villoniana *Ballade des dames du temps jadis*; "Mais où sont les neiges d'antan?" (cfr. in proposito Huizinga, 1919, XI).

Quindi il richiamo alla bellezza interiore, che non muore, più che una semplice opposizione all'estetica del sensibile ne appare come un ricupero. Come a ribadire la permanenza di una essenza profonda del Bello (e vedremo come questo tema trovi la sua giustificazione filosofica nell'ilemorfismo tomista) che, sottratta al consumo terreno, è in fin dei conti la scaturigine stessa di ogni grazia apparente. Come dice Gilberto di Hoyland, lo splendore dell'anima onesta si diffonde per tutta la figura esteriore del cristiano ideale (*PL* 184, col. 129); e meglio ancora Bernardo annota;

Cum autem decoris hujus claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio; immo lux in tenebris lucens latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis

radiis erumpentem lucem mentis simulacrum corpus excipit et diffundit
per membra et sensus quatenus omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus,
incessus, risus – si tamen risus mixtus gravitate et plenus honesti.

(PL 182, col. 1193)

Se nel pieno della predicazione rigoristica riappare il tema della bellezza dell'uomo e della natura, è comprensibile che questo ricupero si realizzi in modo più disteso e positivo in una mistica dell'intelligenza che sa ritornare con spirito rasserenato al mondo dei sensi. Per Ugo di San Vittore la contemplazione intuitiva è una caratteristica dell'intelligenza che non si esercita solo nel momento mistico ma si risolve anche in una contemplazione come “perspicax et liber animi cointuitus in res perspicendas”. L'animo riconosce nella materia l'armonia della sua stessa struttura, e di qui nasce il diletto estetico; l'intelligenza si affaccia così sullo spettacolo mirabile del mondo e delle sue forme;

Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa species et illecebras
invenies [...] habet aurum [...] fulgorem suum, habet decor carnis
speciem suam, habent picta et vestes fucatas colorem.

(PL 176, col. 195)

Ci accorgiamo così che la letteratura filosofica e teologica medievale non contiene soltanto delle trattazioni accademiche sul Bello, ma pullula di vere e proprie esclamazioni ammirative che operano come una mediazione tra dato filosofico e manifestazione del gusto e della sensibilità. Basti pensare agli innumerevoli commentari del *Cantico dei cantici*, quando l'autore medievale si intrattiene sulla bellezza della sposa; sappiamo tutti che il brano ha significati allegorici, ma è altrettanto vero che per la sensibilità mistico-rigoristica, legata all'esercizio della castità, il culto mariano costituisce anche il momento ambiguo di un erotismo sublimato. Ed ecco le disquisizioni sulla fanciulla *nigra sed formosa* gravide di trattenuta emozione per la bellezza femminile. Ecco Baldovino di Canterbury che, sia pure in chiave allegorica, fa una descrizione dei capelli muliebri raccolti in treccia in cui il gusto, diremmo, per la “moda” si unisce a una precisa coscienza estetica (PL 204, col. 481); ed ecco Gilberto di Hoyland che, parenteticamente, descrive le caratteristiche che rendono piacenti i seni femminili, con una singolare adesione

all'ideale figurativo di certe miniature in cui lo stretto corsetto comprime e rialza le mammelle, così che “*pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminet et tument modice [...] quasi repressa sed non depressa, leniter restricta, non fluitantia licenter*” (PL 184, col. 163).

Dunque esisteva una sensibilità corrente, quotidiana, atta a riconoscere il Bello là dove il gusto, non solo la teoria, lo riconosceva. E spesso questa sensibilità corrente, al di là della teoria, associava categorie come *formosum* e *pulchrum* a quella di *ars*. Basti vedere le cronache delle costruzioni di cattedrali, gli epistolari su problemi artistici, le commissioni dei mecenati ai maestri artigiani (vedi Mortet, 1911). Quando sarà giunto il momento, si tratterà di vedere sino a qual punto la teoria abbia realmente ignorato questa fusione tra estetico e artistico che la pratica quotidiana non metteva in discussione e che tuttavia, procedendo in una lettura teorica dei testi, saremo costretti, all'inizio, a considerare dubbia, tenendo distinti i due momenti.

Parlare di gusto e di reattività spontanea, di godimento immediato e sensuoso per la bellezza terrena significa però porsi anche un altro problema; è vero che il Medioevo ci parla soltanto di un'arte didascalica, o ci presenta anche la possibilità di una contemplazione estetica disinteressata?

Secondo Huizinga “la coscienza di un godimento estetico e la sua espressione in parole non si sono sviluppate che tardi. L'uomo del XV secolo disponeva, per esprimere la sua ammirazione davanti alle opere d'arte, dei termini che ci attenderemmo da un borghese stupefatto” (Huizinga, 1919; trad. it.; 378 e 381). Ma questo significa che non esisteva un bagaglio categoriale, critico ed estetico, per tradurre in termini “tecnici” il godimento estetico, non che godimento non ci fosse. Meglio ancora; questo significa indubbiamente che il medievale non riusciva a distinguere (sul piano terminologico) tra un sentimento di ammirazione provato di fronte a un tramonto o alla grandezza di Dio, e il sentimento di ammirazione provato di fronte a una statua (che noi reputeremmo oggi “opera d'arte”) e la bellezza di un bel vaso di porfido (che noi reputeremmo oggi “opera d'artigianato”). Tutto questo è indiscutibile, e basterebbe il campo semantico coperto dal termine *ars*, giusta l'uso greco, per convincercene. Ma affermare che in una data epoca la categoria dell'esteticità era più

diffusa (estensionalmente parlando), di quanto non lo sia oggi, non significa affatto che non esistesse la nozione (e il sentimento vissuto) dell'esteticità. Si dovrà al massimo parlare di un modello culturale in cui i valori (che per noi sono distinti) appaiono integrati, come bellezza e bontà morale erano integrati nella nozione greca di *kalokagathía*.

Il caso di Suger, abate di Saint-Denis, è tipico.¹⁶ All'opposto di san Bernardo e del suo forsennato rigorismo, innamorato della bellezza della casa di Dio, costruita sul modello del Tempio di Salomone, Suger accumula e descrive i tesori di Saint-Denis, e li descrive "per tema che l'Oblio, geloso rivale della verità, si insinui e cancelli l'esempio di una azione ulteriore". E così elenca i suoi calici adorni di giacinti e topazi, e i vasi "resi ammirevoli dalla mano dello scultore", e si innamora del luore delle pietre, del carbonchio, del topazio, del diamante, del diaspro, della crisolite, dell'onice, dello zaffiro, del berillo, dello smeraldo... Salvo che vede tutto quel fulgore come la veste sensibile della divinità sul cui altare appaiono. Giocano quindi in Suger il gusto del *kolossal*, il gusto *parvenu* del "borghese stupefatto" di Huizinga, e il sentimento integrato di uno splendore che è fisico e teologico insieme, e non è chiaro (ma i capitoli sulla sensibilità allegorica e simbolica ci confermeranno sulla validità, nell'ambito del modello medievale, di questo atteggiamento) se egli ammira Dio come Bellezza e la Bellezza come momento vicario di rivelazione di Dio. Non è chiaro e, diremo, non deve essere chiaro; il momento estetico come momento teofanico è – lo vedremo anche a proposito delle stesse componenti neoplatoniche di Tommaso – tipico del pensiero medievale. Non riconoscere il senso del concerto universale, in cui gli esseri cantano la presenza di un Principio che si emana o partecipa la sua potenza, significa allora non comprendere neppure il *Cantico delle Creature*; oppure il suo corrispettivo mercantile, il gusto collezionistico dell'accumulazione. Gusto esercitato con un sincretismo che farebbe oggi licenziare un conservatore di museo ma rendeva allora ammirevoli gli accumulatori di tesori famosi come il duca di Berry, che collezionava corna di liocorno, l'anello di fidanzamento di san Giuseppe, denti di balena, noci di cocco, conchiglie dei sette mari. E coloro che riunivano in una sola "bellissima" raccolta tremila oggetti tra cui settecento quadri, un elefante imbalsamato, un'idra, un basilisco, un uovo trovato da

un abate dentro un altro uovo e della manna caduta nel deserto (cfr. Guiffrey, 1894-96).

Dovendo riassumere le costanti del piacere estetico come le provava l'uomo medievale dovremmo allora ricorrere ancora a un testo di Suger che, mentre contempla le bellezze della sua chiesa, unisce il senso corposo dei materiali gradevoli al senso del rimando soprannaturale. Come egli dice, “anagogico more”. Il filo diretto che unisce il cielo alla terra è evidente agli occhi di un medievale e sarebbe assurdo ignorarlo nel meccanismo della percezione estetica;

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet [...] videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrae faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

In questa chiave andranno altresì viste le indistinzioni tra categorie quali il *pulchrum* e l'*aptum*, il *decorum* e l'*honestum*; la commistione continua tra i due aspetti permetterà a Suger di vedere le bellezze del tempio come stimoli estetici e al tempo stesso come strumenti didascalici, seguendo i dettami del Sinodo di Arras, del 1025, per cui ciò che i semplici non potevano cogliere attraverso la scrittura dovesse essere appreso attraverso le immagini, dato che – come ripeterà Onorio di Autun – “*pictura est laicorum litteratura*”.¹⁷ Se l'arte può contemporaneamente “*prodesse et delectare*” è perché, come si è detto, la sensibilità medievale (come momento coerente di tutta la cultura medievale) è sensibilità “integrata”.

E non a caso uno dei principali problemi a cui si trovano davanti i filosofi e i teologi che discettano sul Bello è l'integrazione di questo valore al complesso di tutti gli altri valori. A livello filosofico la battaglia estetica si combatte dimostrando che il Bello non è qualcosa di diverso dal Bene e dal Vero (con una operazione che è esattamente l'opposto di quella che compirebbero i moderni). Le distinzioni emergeranno solo nel tentativo di unificazione. Ed è solo alla luce di questa visione dei valori che comprenderemo le pagine che seguono, e il problema estetico quale si pone nel sistema di Tommaso d'Aquino.¹⁸

1.3. Tommaso d'Aquino

Tommaso d'Aquino ci pare dimostrare una competenza e un amore per le cose dell'arte non raro, ma comunque notevole. Egli vive in un secolo come il XIII in cui, come ci documenta il Gilson, il gusto per la letteratura classica si è molto attenuato rispetto al secolo precedente; ma la cultura letteraria non gli era preclusa. A Napoli, nella prima giovinezza, egli frequenta la scuola delle arti; e ciò significa Trivio e Quadrivio, vale a dire retorica e grammatica, con gli esercizi sui testi maggiori, e musica. E una educazione musicale aveva egli ricevuto nell'infanzia, a Montecassino, là dove fioriva una *schola cantorum* in cui vigea il metodo di Guido d'Arezzo. Quanto alla cultura musicale di Tommaso, numerose son le leggende; gli si attribuisce, ad esempio, una *Ars Musica* di incerta paternità; e Giovanni de Muris, professore alla Sorbona, nel suo trattato *De tonis* (1323 circa) si rifà a Tommaso come a esperto conoscitore di cose musicali. Ma più probanti sono le documentazioni dirette che possediamo, dalle citazioni dei trattati musicali di Boezio ed Agostino, a notazioni varie che rivelano una indiscutibile competenza.¹⁹

Per quel che riguarda la poesia e la letteratura, poi, i documenti sono più che soddisfacenti. Oltre a sapere come a Napoli egli abbia senz'altro studiato le regole del *cursus* per la composizione cadenzata delle frasi, abbiamo sotto gli occhi le sue preghiere e quell'*Ufficio del SS. Sacramento* che costituisce uno dei documenti più alti della letteratura latina medievale. Quivi troviamo realizzata una conoscenza tecnica consumata unitamente a una capacità animatrice delle regole tradizionali; una forza espressiva e un senso innato della musicalità; e – aggiungeremo – una spregiudicatezza creativa che sa piegare alle esigenze dell'espressione i dettami della tradizione. Nell'inno *Verbum supernum prodiens*, ad esempio, adottato uno schema di assonanze ABAB, nella quarta strofa, dove deve significare ellitticamente il mistero della Redenzione, egli trova che l'uso continuato della stessa assonanza crea una musicalità più consona al ritmo serrato e contratto dell'espressione, e rompendo lo schema la impiega.

Se nascens dedit socium,

convescens in edulium,
se moriens dedit pretium,
se regnans dat in premium.

Si potrebbe continuare a lungo; osservare come ad esempio il dover creare i propri componimenti poetici seguendo melodie precedenti e facendo corrispondere a ogni movimento della cantilena una singola sillaba, secondo il procedimento classico della “sequenza”, lo ponesse in contatto vitale col momento creativo, in cui il filo musicale conduce ed esige il nascere della frase poetica, e lo esige consono, proporzionato.

1.4. Possibilità di un piacere estetico

Per Tommaso d'Aquino la bellezza non era dunque soltanto un'astratta realtà sempre concettualizzata e mai veramente sperimentata, ma prendeva aspetti familiari e gli si offriva come armonia musicale ed espressività poetica, forse come ammirato dichiararsi di certi momenti della vita naturale. Ma più che queste deduzioni possono meglio disporci alla ricerca alcune constatazioni più verificabili; nel riflettere sui moti psicologici dell'uomo, sulla meccanica degli appetiti e sulla gerarchia dei piaceri (o contemporaneamente sul giudizio etico e sul controllo razionale che su di essi doveva esercitarsi), Tommaso ha avuto sempre presente la possibilità di un piacere puro e disinteressato, che si identificava appunto col diletto conseguente all'apprensione della bellezza delle cose. Piacere disinteressato vuol dire piacere che è termine a se stesso e non va unito al soddisfacimento di bisogni animali né ad altra preoccupazione utilitaristica.

Già in embrione troviamo un simile piacere nell'attività del gioco. Cos'è il gioco? È un'attività che non ha altro fine che il compimento pieno di se stessa, all'unico scopo di arrecare un sollievo psichico, necessario al ritmo biologico; “Operationes ludi non ordinantur ad aliud sed propter se quaeruntur” (*In librum Boetii de hebdomadibus expositio, Prol.; vedi anche S. Th. II-II, 168, 2 co.*).

Ora la contemplazione pura e disinteressata è affine al gioco, poiché conclude a se stessa; e – come il gioco – non risponde a un bisogno impellente dovuto ad esigenze vitali, ma si esercita come

attività superiore, propria della creatura spirituale.

È discutendo sulla temperanza che Tommaso affronta il problema; il diletto consegue all'operazione connaturale, e quanto più l'operazione aderisce ai bisogni di natura, tanto più forte è il diletto connesso; tra queste operazioni le più spontanee sono quelle concernenti i bisogni vitali, come la nutrizione e la riproduzione. La temperanza concerne appunto queste operazioni e questi godimenti; e un dovere di temperanza si estende a tutti gli altri dilette nella misura in cui essi si rapportano ai primi. Ciò che dà un'uniformità a questo tipo di godimenti è che si riferiscono tutti, mediatamente o immediatamente, al tatto. Ma mentre negli animali il diletto di ciascun senso ha un riferimento necessario al tatto (e quindi ai bisogni naturali), solo nell'uomo esiste la possibilità di un diletto completamente estraneo al godimento tattile; ed è il piacere estetico.

Infatti il leone di fronte al cervo non si compiace delle forme dell'animale che gli sta dinanzi o dei suoni che esso emette, ma – come li avverte – li riferisce immediatamente alle esigenze tattili; “*homo autem delectatur secundum alios sensus non solum propter hoc, sed etiam propter convenientiam sensibilibium*”. E, mentre riguardo al godimento dei sensi, esiste un dovere di temperanza, con questo tipo di piacere cade ogni dovere di controllo;

inquantum autem sensibilia aliorum sensuum sunt delectabilia propter sui convenientiam, sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato, ista delectatio non pertinet ad conservationem naturae. Unde non habent huiusmodi passiones illam principalitatem ut circa eas antonomastice temperantia dicatur.

(S. Th. II-II, 141, 4 co.; cfr. pure il commento all'*Etica Nicomachea* III, 19-20).

Solo l'uomo è dunque capace di un diletto di fronte alle cose considerate nella loro bellezza; “*solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibium secundum seipsam*” (S. Th. I, 91, 2 co.).

Queste affermazioni compaiono nel corso di discussioni di carattere etico; segno che a quest'ultime si sottendeva una coscienza estetica che costituirà appunto l'oggetto della nostra indagine.

1.5. Piano della ricerca

Una volta stabilita la presenza di una sensibilità estetica, diffusa nella cultura dell'epoca e testimoniata dalle opere del filosofo come bagaglio psicologico e artistico personale – e una volta ammessa, testi alla mano, la possibilità di un piacere estetico disinteressato – possiamo passare alla lettura dei testi tomisti sul Bello.

Nel condurre questa lettura, dato che la mancanza di una estetica esplicita non ci fornisce un corpus omogeneo e articolato di testi, dobbiamo scegliere un “tragitto” di lettura. E questo ci viene offerto, oltre che dalla tradizione interpretativa, dalla struttura stessa del sistema dell'Aquinate. Che procede da Dio, visto in se stesso come Causa Esemplare e pienezza dell'Essere, a Dio in relazione alle creature, Causa Efficiente e Riparatrice, passando per gli atti umani che possono condurre alla vita eterna o distoglierne, visti in generale e in particolare, come Passioni e Abiti, Virtù e Vizi.

Per questo studieremo prima il Bello come proprietà trascendentale dell'Essere, quindi vedremo il rapporto di questo valore con l'uomo e gli oggetti naturali, esaminando sia l'aspetto psicologico della sua percezione sia l'aspetto ontologico della sua consistenza formale.

Studieremo poi il Bello in rapporto a quella virtù operativa che è l'*ars* e in relazione alla vita morale, nonché in rapporto alle attività superiori del giudizio intellettuale. E in questa prospettiva ci apparirà anche la funzione finale del Bello, come modello di un Ordine riconquistato, di una Pace realizzata attraverso la composizione degli eventi accidentali e delle contraddizioni empiriche. Sarà soltanto rispettando Tommaso d'Aquino nella sua visione metafisica e nella sua immagine di un universo gerarchicamente organizzato in un'armonia perfetta di Cause e di Fini, che potremo trarre dal suo discorso i risultati filosofici e storiografici che ci interessano. Sarà solo rispettando ciò che egli sapeva e diceva che potremo portare alla luce non solo quello che ha detto, ma anche quello che non sapeva di dire e quello che *non poteva* dire – e che quindi, a dispetto di tanti interpreti troppo fiduciosi nella sua onniscienza, *non ha mai detto*.

riapparvero per genesi spontanea nei secoli del Medioevo” ma “si potrebbe affermare che le dottrine e opinioni letterarie e artistiche del Medioevo, salvo piccole eccezioni, abbiano valore piuttosto per la storia della cultura che per quella generale della scienza” (Croce, 1902; ed. 1950; 192-195). E per la vulgata crociana si veda a esempio Biondillo (1924, II, “L’estetica e il gusto nel Medioevo”). “Nel Medioevo, col predominare della teologia, di cui fu considerata ancella la filosofia, il problema artistico perdette quell’importanza alla quale era salito specialmente per opera di Aristotile e di Plotino”.

8 Si veda per esempio Dewey (1934). Certo l’estetica contemporanea si pone il problema di quanto l’esperienza artistica incida sulle nostre esperienze estetiche, mentre per il Medioevo il problema non si poneva. In effetti il sospetto che un oggetto naturale appaia bello solo se riferito a una ipotesi di produzione artistica è valido solo in un universo nel quale non esista Dio. Se Dio esiste, non si ha bisogno, per godere esteticamente un oggetto, di supporlo come effetto di una operazione artistica umana; esso è già, al di là di ogni dubbio, effetto di una operazione artistica divina.

9 Brügge, De Tempel, 1946 (ora Paris, Albin Michel, 1998). L’opera è stata compendiata l’anno seguente in *L’esthétique du Moyen Âge*, Louvain, 1947. Ma questo volumetto manca di riferimenti ai testi (i riferimenti sono all’opera maggiore) ed è ordinato per temi anziché per sviluppo storico. Non serve dunque alla consultazione. Più utile è allora la trattazione sull’estetica medievale contenuta in De Bruyne (1950-55). L’opera, in 5 volumi, è in olandese e questo la rende difficilmente accessibile. Fortunatamente esiste una traduzione spagnola, *Historia de la Estetica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, in cui tutto il secondo volume (l’ultimo che ci risulti tradotto) è dedicato all’estetica patristica e scolastica. Tra le più recenti storie dell’estetica che si occupano in vari modi di Tommaso citeremo anzitutto Tatariewicz (1960), Gilbert, Kuhn (1954), Bayer (1961), Montano (1954, con vasta antologia di testi, desunti da Pouillon e De Bruyne); Plebe (1965), Holt, ed. (1957), Assunto (1963, con antologia e testi originali a fronte).

10 Alcuino riconosceva che è più facile amare “species pulchras, dulces sapes, sonos suaves etc.” che non amare Dio (cfr. *De rhetorica*, in Halm, 1863; 550). Ma se gustiamo di queste cose nell’ordine, servendocene per meglio amare Dio, allora possiamo inclinare all’*amor ornamentis*, alle chiese sontuose, al bel canto e alla bella musica.

11 Cfr. *Annales ordinis cartusiensis*, PL 153, coll. 655 sgg.

12 *Apologia ad Guillelmum, Sancti Theodorici Remensis abbatem*, PL 182, col. 914.

13 Di fronte a opere come lo *Stabat Mater* e il *Dies Irae* Curtius afferma che prima di Dante non vi fu nulla di pari valore artistico (1948, XVII, 3). Troviamo qui d’altra parte una consapevolezza tecnica che non poteva non stimolare la riflessione teorica. E non dimentichiamo che è questa poesia a consolidare in tutte le sue possibilità l’invenzione della rima.

14 L’argomento è ripreso da Dionigi il Certosino in *De vita canonicorum* a. 20 (*Opera*, t. 37).

15 PL 183, col. 901. Cfr. De Bruyne (1946, III; 38).

16 Cfr. Panofsky, ed. (1946, introduzione e testi). Il *Liber de administratione sua gestis* di Suger è in *PL* 186.

17 *Gemma Aurea* 122 (*PL* 170, col. 586). Cfr. pure Guglielmo Durando nel *Rationale divinatorum officiorum*; e anche Tommaso, III *Sent.* 9, 1, 2.

18 Per una visione più ampia della sensibilità estetica medievale cfr. Assunto (1961). Cfr. pure Cataudella (1959), in questo volume il nostro “Arte e bellezza nell’estetica medievale” (per il periodo scolastico), e per la sensibilità extra-scolastica Viscardi (1959) e Bàrberi-Squarotti (1959) Un’opera di inquadramento fondamentale rimane sempre Schlosser Magnino, 1924. Utile per varie osservazioni Saintsbury (1903, I, 3). Un altro testo a cui ricorreremo sovente rimane Menéndez y Pelayo (1883, 3, 4 e 5) dove, malgrado il titolo, si spazia su tutta la cultura europea.

19 Cfr. ad es.; “In genere consonantium est unum quod est diesis quod est minimum in consonantiis; diesis est enim semitonium minus. Dividitur enim tonus in duo semitonia inaequalia, quorum unum dicitur diesis” (*In Met.* 6).

2. IL BELLO COME TRASCENDENTALE

2.1. Posizione del problema

Nella q. 1, art. 1 del *De veritate*, Tommaso affronta il problema dell'essere e delle sue proprietà trascendentali;

Illud [...] quod primo intellectus concipit quasi notissimum, et in quo omnes conceptiones resolvit, est ens [...] Unde oportet quod omnes aliae conceptiones intellectus accipiantur ex additione ad ens. Sed enti non potest addi aliquid quasi extranea natura, per modum quo differentia additur generi, vel accidens subjecto, quia quaelibet natura essentialiter est ens.

L'essere dunque non è un genere e di esso non si può predicare nulla in senso aggiuntivo. Tuttavia esistono alcune proprietà che *dicuntur addere supra ens* in quanto esprimono un suo modo di essere o di presentarsi che il termine *ens* non specifica.

Il filosofo opera però qui una distinzione tra quelle proprietà che esprimono un modo particolare e parziale di essere dell'essere (o sono le categorie, che delimitano l'essere in determinate sfere, ed esprimono solo un certo gruppo di enti) e quelle determinazioni che appartengono invece ad ogni ente (*ita quod modus expresso sit modus generaliter consequens omne ens*).

Questo secondo genere di attribuzioni costituisce quelle che la tradizione scolastica ha reso popolari col nome di *trascendentali*, o *proprietà trascendentali dell'essere*. Nella questione del *De veritate* Tommaso elenca e discute l'*unum*, la *res*, l'*ens*, l'*aliquid*, il *bonum* e il *verum*.

I trascendentali non aggiungono nulla all'essere, non gli sottraggono nulla della sua totalità ed estensione, ma anzi gli ineriscono come coestensivi e sono riconoscibili *in ogni ente*, caratterizzandolo sia rispetto a se stesso sia in ordine ad altro; costituiscono insomma come differenti angoli visuali sotto i quali l'essere può essere messo a fuoco. Proprio per questo essi differiscono l'un dall'altro *ratione*, secondo cioè il determinato punto di vista col quale si affronta l'essere; ma ciascuno di essi è

tutto l'essere e si ritrova in ogni cosa esistente; e per questo i trascendentali sono dotati di una mutua convertibilità (*convertuntur*).²⁰

Le fonti del problema le troviamo, come è noto, in Aristotele (*Metafisica* III, 3; IV, 2; X, 2) dove i concetti di *ens* e *unum* sono esaminati a più riprese. Più tardi la tradizione araba, trasmettendo il problema alla Scolastica latina, arricchisce la tavola dei trascendentali di nuove determinazioni, la *res* e l'*aliquid*; e tutta la speculazione scolastica manifesta in forme varie questa convinzione sostanziale che nell'essere (e in Dio, essere perfettissimo) si assommino determinate proprietà.²¹ Se però tentiamo di individuare le ragioni iniziali ed effettive di questo interessamento, ci rendiamo conto di come esse siano da ricercare in una circostanziata esigenza d'ordine apologetico; di fronte all'eresia dei catari e alla reviviscenza di una nuova forma di manicheismo che divideva il Cosmo nelle due forze opposte del Bene e del Male, occorre riaffermare l'intimo valore e soprattutto la bontà di ogni essere.

Di conseguenza sotto ogni trattazione delle proprietà trascendentali dell'essere (quindi anche in Tommaso, a cui pur tuttavia il problema perviene ormai definito nelle sue linee generali) si nasconde una preoccupazione metafisica di grande rilievo; parlare di trascendentali vuol dire parlare di pienezza dell'essere, vuol dire unire inscindibilmente all'*essere* il *valore*. Sottrarre una voce alla tavola classica dei trascendentali significa diminuire e menomare l'essere.

Una enumerazione delle proprietà trascendentali dell'essere dovrà dunque essere meticolosa; la *quaestio* del *De veritate* ce lo dimostra. Ma non è detto che quella trattazione sia esaustiva e definitiva; e ci si può legittimamente domandare perché il *pulchrum* non vi venisse ascritto alla tavola classica dei trascendentali.

Il Bello è una di quelle proprietà coestensive all'essere, un modo che consegua universalmente all'essere in tutte le sue manifestazioni?

Riconoscere la trascendentalità del Bello significa conferirgli una dignità metafisica, una stabile oggettività, una estensione universale; significa portare l'estetico a un livello cosmico, significa riconoscere che il problema del Bello assume un rilievo

imprescindibile; la sua soluzione implica un aprirsi o un chiudersi di prospettive metafisiche, e di conseguenza coinvolge tutto il sistema; il che vorrà ancora dire che è proprio e soltanto alla luce dell'intero sistema che dovrà essere condotta l'indagine.

Ritenere il Bello un trascendentale implica due conseguenze fondamentali; una riguarda l'essere, l'altra il Bello in questione. L'essere ne risulta arricchito nelle sue determinazioni, il Cosmo acquista una ulteriore perfezione, Dio un nuovo attributo; il Bello acquista concretezza e necessità, oggettività e dignità. Per questo il problema ha interessato non solo gli storici della Scolastica ma l'apologetica neoscolastica, mossa dalla esigenza di riaffermare l'oggettività del Bello, per evidenti ragioni di polemica contro le estetiche soggettivistiche. Infatti l'ascrizione del Bello ai trascendentali viene attuata con maggior insistenza dai neotomisti contemporanei, contro la diffidenza di molti tomisti della scorsa generazione, che tendevano piuttosto all'esclusione.

Ci sarebbe quindi una eccedenza delle preoccupazioni dottrinali su quelle storico-interpretative; peraltro l'interesse dei neotomisti contemporanei – sempre sul piano sistematico – è più polemico e più aderente a una determinata problematica estetica (soggettivismo-oggettivismo) di quanto non fosse quello dei medievali. Pei quali – così come la trascendentalizzazione del Bene mirava a escludere dall'essere ogni male, in senso metafisico – la definizione metafisica del Bello tendeva a eliminare la deformità e le stonature apparenti del Cosmo, in un atto di entusiasmo e di ottimismo estetico che – fattosi affermazione teoretica – diveniva il corrispettivo dottrinale del *Cantico delle Creature*.

2.2. La visione estetica delle cose

Sollecitazioni in questo senso provenivano loro per molti filoni, primo tra tutti quello biblico, poiché il libro sacro si era ripetutamente diffuso a magnificare le bellezze del creato disposte dal Creatore. Ma la stessa tradizione classica era stata prodiga di analoghe considerazioni. Al Medioevo era mancata una conoscenza diretta di Platone, ma proprio l'unica opera platonica pervenuta agli scolastici, il *Timeo*, era atta a diffondere una certa sensibilità estetica; poiché dalle ampie dissertazioni

cosmologiche svolte in chiave matematica, risultava una immagine del mondo come artisticamente ordinato e risplendente di bellezza.²²

Ma né il Platone del *Timeo* né la Bibbia costituivano l'unico filone; e non dobbiamo ad esempio dimenticare le più varie derivazioni d'origine pitagorica, che trovano la loro espressione più piena nel pensiero di Boezio e nella sua concezione musico-matematica (e quindi estetica) dell'Universo.

D'altro canto abbiamo quella "estetica sapienziale" che prende origine da un versetto della *Sapienza* ("Dio ha disposto tutte le cose nel numero, nella misura e nel peso") e che aveva ispirato ad Agostino quei concetti di *modus*, *forma* e *ordo* che ritroveremo ad ogni passo nella Scolastica, impiegati a definire ora il Bello ora il Bene.

Ma evidentemente l'impulso più potente a una visione estetica dell'universo doveva venire al Medioevo dalla tradizione neoplatonica. E non tanto dalle opere di Proclo e di Porfirio, quanto dallo Pseudo-Dionigi, dove la visione estetica trovava il suo senso più pieno e la sua espressione più ampia e suggestiva. La stessa oscurità delle espressioni dionisiane, che si prestavano a tante interpretazioni, se per lungo tempo non aveva permesso una consapevolezza critica dei principi metafisici sui quali fondarle, tuttavia (e proprio per questo) aveva collaborato al formarsi di uno stato d'animo, a una adesione alla visione estetica per via sentimentale, teste un Dionigi incomprensibile, forse, ma indiscutibile.

Tutto il capitolo IV del *De divinis nominibus* (e in particolare le *lectiones* 5 e 6) presentava l'universo come una cascata di bellezze sgorganti dalla Fonte Prima, un abbacinante irradiarsi di splendori sensibili che si diversificano in ogni ente creato.

Supersubstantiale vero pulchrum, pulchritudo quidem dicitur propter traditum ab ipso omnibus existentibus iuxta proprietatem uniuscuiusque, pulchritudinem et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis, cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et cállos dicitur, et sicut tota in totis congregans.

(*D.N.*, textus 7, 135).

Il complesso di immagini era tale da affascinare e conquistare il

lettore medievale; il quale però non solo riceveva dal testo di Dionigi numerose suggestioni di ordine estetico, ma vi rifletteva dal canto proprio una sensibilità che andava via via formandosi per altre fonti.

Tra queste non possiamo ignorare il pensiero dell'Eriugena; Eriugena vuol dire Pseudo-Dionigi, ma uno Pseudo-Dionigi reso più congeniale al mondo medievale, assimilato e ritradotto in un sistema di vasto respiro. L'Eriugena insegna al Medioevo a guardar le cose con occhi penetranti, a leggere il Cosmo, la natura come una immensa riserva di simboli; poiché in lui i rapporti tra Dio e le cose non si risolvono soltanto in nessi causali, ma in una relazione di *signans* e *signatum*.²³ La creazione è rivelazione, la natura è teofania, le cose, in questo concerto teofanico, sono simboli che operano disvelamenti e rimandi. E il rimando è naturalmente a Dio, un Dio visto come Bellezza che si rivela attraverso una disposizione di armonia; la visione teofanica è implicitamente ed esplicitamente anche visione estetica. L'Eriugena ci prospetta il quadro estetico più ampio e vivace di tutto il Medioevo; uniamo l'influenza che il suo pensiero ebbe nei secoli successivi alle suggestioni platoniche, pitagoriche, neoplatoniche e poi agostiniane e boeziane – tanto per limitarci agli esempi più appariscenti – e avremo un quadro abbastanza esatto di quella diffusa *esigenza* di bellezza che accompagnava l'osservazione del Cosmo e si concretava in *constatazione* di bellezza. È questa una costante della mentalità medievale – anche se tra le meno rilevate – poiché ogni volta che ci si apre a una visione di una Causa prima creante e provvidente, l'immagine del creato non può essere che l'immagine biblica dell'opera “valde bona” – il che porta ad aggiungere “valde pulchra”.

La visione del Cosmo si prospetta dunque in termini di *pancalía*, concetto molto affascinante e, da un punto di vista religioso, edificante e suggestivo, ma che su di un piano critico si rivela estremamente pericoloso; pericoloso a definirsi, perché spesso il primo enuclearsi della constatazione pancalistica è sentimentale e acritico, e riposa sovente su di una concezione del creato più mitica (e antropomorfica) che filosofica; e pericoloso a maneggiarsi, poiché in una esplosione di bellezze continuamente germinanti si rischia di smarrire il senso concreto del valore estetico.

L'esigenza che abbiamo rilevato necessita dunque di un fondamento metafisico; la visione medievale del Cosmo in termini di bellezza nasce come moto religioso ed estetico a un tempo, atto di entusiasmo che va successivamente inquadrandosi in schemi teoretici vari, ma che solo più tardi diviene oggetto di rigorosa ricerca metafisica ed ontologica. E sarà questo il banco di prova del sentimento estetico medievale; quando il diffondersi di Aristotele e il solidificarsi delle costruzioni metafisiche introdurranno esigenze di rigore che non consentiranno visioni del tutto che nelle leggi del tutto non trovino classificazione e misura.

2.3. I testi di Tommaso d'Aquino

Questa costante estetica, per modesta o imprecisa che fosse la sua emergenza, non poteva essere ignorata in un sistema. E se pure il filosofo non avesse saputo aprirsi alla bellezza delle cose, sarebbero bastati i testi tradizionali, come quelli di Dionigi, a porgli il problema.

Durante il suo soggiorno a Colonia, Tommaso ebbe modo di ascoltare le lezioni di Alberto Magno, che vertevano appunto sulle opere dell'Areopagita; questo avveniva dal 1248 al 1252, prima che l'Aquinate iniziasse la sua attività di baccelliere (e quindi avanti la stesura delle prime opere). Il pensiero dionisiano deve dunque essere stato il primo a proporre a Tommaso studente la tematica filosofica del Bello; perciò anche se il suo commentario viene datato tra il 1265-1266, è certo che le proposte dello Pseudo Areopagita sono tenute presenti anche nelle opere anteriori, come ad esempio in quei rari accenni al Bello che possiamo trovare nel *Commentario alle Sentenze* (1252). Sarà quindi utile partire dal Commentario tomista ai *Nomi divini* per esaminare come l'Aquinate abbia assimilato e giustificato sistematicamente la sensibilità pancalistica medievale, che in misura così eminente si compendia nell'opera dello Pseudo-Dionigi; poiché ci pare di poter riconoscere che l'atteggiamento tomista di fronte al testo dionisiano consista appunto nel tentare di "ridurre a delle categorie mentali omogenee, l'affabulazione mistico-metafisica del Dottore orientale".²⁴

Gli accenni alla bellezza sono numerosi nel *De divinis nominibus*;

già nel capitolo I, *lectio* II, nell'elencazione dei nomi divini, troviamo la Sapienza e la Bellezza. Dice il testo di Dionigi; "Sapientem autem et pulchra, quia existentia omnia propria naturam incorruptam servantia, omni harmonia divina et sancto decore sunt plena" (4, 14); e Tommaso, in cui giocano le suggestioni dell'estetica sapienziale di origine agostiniana, riferisce l'*harmonia* all'opera della Sapienza ("cuius est ordinare et commensurare res"); e peraltro accetta questa coppia di termini così unita, per cui l'ordinazione divina, atto di Sapienza, è anche fonte di Bellezza.

Ma dove il problema diviene specifico è nel capitolo IV, *De Bono*, Lumine, Pulchro, Amore, Extasi et Zelo. Le prime lezioni del capitolo concernono il *Bonum*; esso è visto anzitutto come nome predicabile in proprio ed eminentemente di Dio, che in seguito si manifesta nelle sostanze angeliche in misura più evidente e accessibile che non nella Divinità, e infine viene partecipato a tutte le creature corruttibili. Questa gerarchia di enti viventi in virtù di una partecipazione dell'essere perfettissimo si presenta in seguito non solo come una gerarchia di Bontà, ma anche come gerarchia di Bellezza; e nella lezione quinta viene esaminato il Bello in quanto attributo divino, mentre nella sesta esso viene visto nella sua causalità e nel suo diffondersi creativo; nella ottava (dopo un breve intermezzo sul movimento delle menti divine ed umane) si riprende l'analisi della causalità del Bello.

Vediamo i passi che ci interessano in questa sede; la Bellezza è subito attribuita senza equivoci a Dio, come nome che gli pertiene. Dice il testo dionisiano;

Hoc bonum [e cioè, sottolinea Tommaso, l'*ipsum bonum*, Dio] laudatur a Sanctis Theologis et sicut pulchrum et sicut pulchritudo et sicut dilectio et sicut diligibile et quaecumque aliae convenientes sunt pulchricae et gratiose habitae pulchritudinis nominationes. (7, 132)

Il commento mira a porre in luce che il *pulchrum* e la *pulchritudo* si attribuiscono diversamente a Dio e agli esistenti, poiché in Dio i due attributi non sono divisibili ("Deus tamen utrumque comprehendit in se, secundum unum et idem") mentre nelle creature

pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et

participatum, ita quod pulchrum dicitur hoc quod participat pulchritudinem; pulchritudo autem participatio primae causae quae omnia pulchra facit; pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata.

La distinzione è chiara; la bellezza reperibile nelle cose, in tutte le cose, non è che partecipazione (badiamo bene, non solo riflesso) di un Bello che si identifica con il bene primo, in definitiva con l'Essere. Dio è “supersubstantiale pulchrum” ed è detto Bellezza “quod omnibus entibus creatis dat *pulchritudinem*, secundum proprietatem uniuscuiusque”. In Lui non è difetto o localizzazione di Bellezza, o Bellezza soltanto riscontrabile sotto determinati aspetti; ma “Deus quoad omnes et simpliciter pulcher est”. Egli è *pulcherrimus* e *superpulcher*. Dio è Bello in sé e non in riferimento ad altro, “Deus est pulcher in seipso”, e in Lui questa eminenza di Bellezza si identifica con una preesistenza generatrice di bellezza, “inquantum in seipso habet, excellenter et ante omnia alia, fontem totius pulchritudinis”. Come tale Dio è Creatore di bellezza nel mondo, per modo di consonanza e di luce. Questo aspetto del problema (che riguarda piuttosto “in quo consistat pulchritudinis ratio”, come dice espressamente Tommaso) verrà ripreso in altra sede; qui basti rilevare come Dio in quanto Suprema Bellezza crei ogni cosa secondo un ordine e una rifulgenza che sono appunto fattori costitutivi del valore che Egli partecipa. La Bellezza divina è creativa in quanto ordinante e armonizzante, e “universaliter omnes creaturae quantamcumque unionem habent, habent ex virtute pulchri” (cfr. cap. IV, 5). In più, la bellezza è causa effettiva di essere e causa finale ed esemplare del creato. Questo è detto nella *lectio* quinta e vien ripetuto nell'ottava;

Omne quod est, est ex *pulchro* et *bono* quod est Deus sicut ex principio effectivo, et in *pulchro* et *bono* est sicut in principio contentivo vel conservativo; et *ad pulchrum* et *ad bonum convertitur*, ipsum desiderans sicut ad finem [...] et *omnia quaecumque sunt et fiunt, propter pulchrum et bonum sunt et fiunt et ad ipsum omnia inspiciunt* sicut ad causam exemplarem quam habent ut regulam suae operationis.

Qui potremmo arrestarci, e rilevare come il commentario riesca faticosamente (e non del tutto) a ordinare la congerie immaginosa ed ermetica delle espressioni che si susseguono nel testo dionisiano. Tutto il contesto si potrebbe definire in poche

formule, e in definitiva il termine di pancalia è ancora il più pertinente; tutto è bello, cospira al Bello, è costruito secondo bellezza; rifulge di bellezza, dichiara e manifesta bellezza; l'ordine che la Bontà creatrice ha assegnato, la cospirazione delle parti, la comunione unificante, l'armonia, sono ragione d'Essere, ragione di Bontà, ragione di Bellezza.

Questo almeno per Tommaso, il quale tende nel suo commentario a identificare questa Bontà creatrice con l'essere, e a fondare le singole finite Bontà nella loro concreta realtà esistenziale, a identificare la Bontà Divina (meglio ancora l'essenza divina) con la pienezza dell'essere;

unumquodque enim bonum est, secundum quod est res actu; Deo autem proprium est quod sit suum esse, unde ipse solus est sua bonitas.

(cap. IV, 1).

Non possiamo approfondire in questa sede quanto ciò discordasse dalle intenzioni dionisiane (per cui l'esse è piuttosto effetto della Creazione e non si identifica neppure nella sua eminenza con Dio; Dio è *super esse* nel senso che è al di là dell'essere; ed è causa per cui tutte le cose sono, e sono buone e belle); sta di fatto che Tommaso ci dice molto chiaramente che Dio è Essere, Bontà, Bellezza e che le cose, in quanto sono, partecipano di tali attributi.

Identificare Dio con la pienezza dell'essere contro lo spirito di Dionigi, non era difficile; bastava giocare di sfumature su qualche termine. Ma riguardo al Bello le cose andavano diversamente; il testo di Dionigi è, per così dire, invadente; il *pulchrum* compare in modo evidentissimo per tutto il capitolo. Non si tratta ancora di stabilire (con sottile gioco di accenti) se esso competa a Dio come nome in via iperbolica, o in via analogica, con tutto ciò che i due termini comportano (questo è il continuo oscillare tra la posizione dionisiana e quella tomista). Qui si tratta piuttosto di stabilire se Dio si possa nominare anche il *Pulchrum*, o no. Ora, Dionigi presenta il Nome, Tommaso lo accetta; “*pulchrum, quod est Deus...*” Nessuna esitazione. Il Dio di Tommaso, ens realissimum, Unità, Bontà, Verità, sarà anche Bellezza; questo sarebbe almeno implicato dall'assenso che il commentatore dà al testo dell'Areopagita. Ma nella economia del sistema tomista non hanno posto le espressioni vaghe e poetiche e tutto il commento

non può esimersi, per riflesso del testo, dall'essere un poco enfatico ed allusivo. Se anche il Bello è un attributo di Dio, occorre affermarlo nell'unico modo che la coerenza e il rigore consentono; ascriverlo con le formule d'uso in maniera inequivocabile agli attributi dell'essere. Quale sia il protocollo di ascrizione ce lo ha mostrato il testo del *De veritate* che abbiamo esaminato nel primo paragrafo di questo capitolo. Ora dobbiamo rilevare che il *De veritate* è del 1256-59, nettamente anteriore al Commentario; orbene, il *De veritate*, nel capitolo sui trascendentali, ignora il Bello; il Commentario sembrerebbe dunque la sede adatta per riparare alla dimenticanza. Come si comporta Tommaso? L'ultimo capoverso dionisiano della quinta *lectio* ricorda;

Propter quod et idem est bono pulchrum, quia bonum et pulchrum secundum omnem causam cuncta desiderant et non est aliquid existentium quod non participet pulchro et bono.

Il Commentario sottolinea il passo; evidentemente il Bello e il Bene sono una cosa sola, poiché entrambi, come si è già visto, sono cause efficienti e finali; ed è naturale, poiché sia l'un attributo che l'altro sono predicabili della Divinità.

Terminato però il suo commento, Tommaso aggiunge un capoverso; un capoverso che non commenta più alcun testo di Dionigi, ma che intende soltanto chiarire le precedenti affermazioni;

Quamvis autem pulchrum et bonum sint idem subiecto, quia tam claritas quam consonantia sub ratione boni continentur, tamen ratione differunt; nam pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi.

Bello e Bene si identificano nel soggetto; quella *claritas* e quella *consonantia* che erano fonti di bellezza rivestono pure, in quanto effetti della Bontà creatrice e ordinante, aspetto di bene; tuttavia il Bello e il Bene differiscono “ratione”, secondo il modo di considerarli, secondo il *punto di vista* scelto.

Ciò non stupisce; l'identificarsi nel soggetto e il differenziarsi *ratione* sono propri degli attributi trascendentali; così ad esempio accade del *bonum* e del *verum*.²⁵ Tuttavia questa spiegazione sembra fatta più per assimilare il Bello al Bene che per identificare entrambi all'ente, salva restando la distinzione

ratione. L'impressione è data anzitutto da quell'affermazione per cui la *claritas* e la *consonantia*, criteri di bellezza, "sub ratione boni continentur"; ma il dubbio si accresce se, alla luce di queste spiegazioni, ritorniamo all'inizio del capitolo IV del *Commentario*, alla *lectio* prima.

Dionigi, ci dice Tommaso "agit in hoc (IV cap. *De Bono*) et etiam de his quae ad considerationem Boni pertinent". E più avanti aggiunge;

Item, cum bonum sit quod omnia appetunt, quaecumque de se important appetibilis rationem, ad rationem boni pertinere videntur; huiusmodi autem sunt lumen et pulchrum, de quibus etiam in hoc cap. agit.

Dunque il *Bello*, come il *Lumen*, come l'*Amore*, l'*Estasi*, lo *Zelo*, è considerato un che di appetibile che può essere assimilato al Bene. Vale a dire che per tutto il capitolo IV Tommaso ci ha parlato di un *Pulchrum* che in fondo non era che un modo manifestativo del Bene.

Tutto ciò non è espresso in Dionigi, almeno in questi termini; ci troviamo di fronte al pensiero proprio di Tommaso, anzi a quelle formulazioni che Tommaso mette in opera per chiarire nei termini del suo sistema le suggestioni dionisiane.

Formulazioni del genere non erano per altro nuove in Tommaso. Nel *Commentario alle Sentenze* infatti (e siamo nel 1252) egli già affermava;

pulchritudo non habet rationem appetibilis nisi inquantum induit rationem boni; sic enim et verum appetibile est; sed secundum rationem propriam habet claritatem.

(I *Sent.* 31, 2, 1 ad 4).

Questo testo però è più chiaro; il Bello è appetibile così come il Vero in quanto entrambi rivestono l'aspetto di un Bene. I tre valori sono posti su di un piano di equivalenza e convertibilità; in più il Bello ha una sua *ratio* propria. Questo nel 1252 (notiamo; appena tornato da Colonia, sotto l'influsso dei commenti albertini ai *Nomi divini*); nel 1256-59, nel *De veritate*, il Bello scompare, almeno nella *quaestio* sulle proprietà dell'ente; ricompare nella q. 22, art. 1, ad 12, dove Tommaso (*ricordando espressamente Dionigi*) si chiede se gli esseri appetiscono qualcos'altro oltre il Bene; secondo Agostino essi desidererebbero pure la Pace,

secondo Dionigi il Bello. Tommaso risponde;

appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa. Ex hoc enim ipso quod aliquid appetit bonum, appetit simul pulchrum et pacem; pulchrum quidem, in quantum est in seipso modificatum et specificatum, quod in ratione boni includitur; sed bonum addit ordinem perfectivi ad alia. Unde quicumque appetit bonum, appetit hoc ipso pulchrum.

Il testo non aggiunge di per sé molto a quello delle sentenze, ma presenta due particolarità. Primo, in un'opera dove sono già stati trattati i trascendentali, questa *quaestio* conferisce al Bello una posizione subordinata di identificazione col Bene. Secondo, la caratteristica propria del Bello ("est in seipso modificatum et specificatum") è inclusa nella *ratio boni*; così come avviene nei *Nomi divini* dove nella *ratio boni* sono incluse la *claritas* e la *consonantia*.

Ma trascuriamo pure il testo delle *Sentenze* e quello del *De veritate*; nel *Commento ai Nomi divini*, nel pieno di una esplicita identificazione del Bello con la totalità dell'essere, l'unica nota esclusivamente e genuinamente tomista, anziché operare l'identificazione, è espressa nel linguaggio cauto che abbiamo rilevato. Il Bello ci è presentato come identico al Bene persino nei suoi caratteri costitutivi, e tuttavia è ravvicinato al Vero per il suo ordine *ad vim cognoscitivam*. Ci si potrebbe chiedere cosa è rimasto a caratterizzare in proprio il Bello se non questo suo carattere anodino e ambiguo.

Ma la stagione più matura di Tommaso è nelle due *Summae*. Vediamo allora se nella *Summa Theologiae* troviamo qualche elemento in più. Esaminiamo la *quaestio* V della *Prima pars*, "De Bono in Comuni", dove vengono studiati i rapporti del *Bonum* con l'*Ens*. In che senso possiamo identificare il *Bonum* con l'*Ens*? Se il *Bonum* è ciò che tutti appetiscono, evidentemente esso è appetibile in ragione della sua perfezione; si ha perfezione quando si ha pienezza e l'attualità di una cosa è il suo *esse*; dunque il *Bonum* non è altro che un *esse* cui compete specificamente un aspetto di appetibilità. Ogni ente in quanto tale è buono (*S. Th.* I, 5, 1; I, 5, 3).

Sempre parlando del *Bonum* risulta che la sua *ratio* consiste anche nel *modus*, nella *species*, nell'*ordo*; poiché, ogni cosa

dicendosi buona in quanto perfetta, perfetto essendo ciò che non manca di nessuna delle perfezioni ad esso pertinenti, questa completa aderenza a sé venendo realizzata dalla forma, la forma presuppone una sua determinazione secondo il *modus* (misura, proporzione), colloca l'ente nei limiti di una *species*, e in quanto atto dirige l'ente a un fine secondo un *ordo*. Questi tre caratteri dunque, derivanti all'ente dalla concretezza del suo *esse*, sono, in quanto appetibili, buoni e ragione per cui l'ente sia buono. Questo fatto ci chiarisce perché nel passo del *De veritate* già esaminato il *pulchrum*, proprio perché *specificatum* e *modificatum in seipso*, fosse incluso *in ratione boni*.

Alla luce di queste precisazioni, leggiamo attentamente l'articolo 4 di questa quinta questione, nel quale il filosofo si pone il problema se il *Bonum* rivesta, oltre quello di *causa finale*, anche l'aspetto di altre cause. Il famoso quarto capitolo dei *Nomi divini* gli propone una identificazione di Bello e Bene; il Bello importa un aspetto di causa formale; dunque anche il Bene dovrebbe assumere questa *ratio*. Così vien detto nell'ob. 1. Qui troviamo, dunque, un accenno alla *ratio causae formalis* come propria del Bello, che ci riesce nuovo. È pur vero che, nel Commento a Dionigi, Tommaso aveva ricordato; “Singula sunt pulchra secundum propriam rationem, idest secundum propriam formam” (c. IV, l. 5, exp. 349); ma ciò era detto nel senso che ogni forma, in quanto costitutiva dell'essere proprio dell'ente, partecipava della divina Bellezza secondo il suo carattere proprio. Qui invece troviamo – dato come un'opinione scontata – il fatto che il *pulchrum importat rationem causae formalis*. Più tardi esamineremo le ragioni o le implicanze di questo fatto. Per ora, dato che Tommaso non ne fa un problema, vediamo piuttosto come si sviluppa il quesito proposto.

Il *Bonum*, ci risponde Tommaso, riveste l'aspetto di *fine*, ma perché ciò possa avvenire sono da implicarsi come presupposti l'aspetto esistenziale (e quindi di causa efficiente) e quello formale della cosa; infatti nel processo causativo la gerarchia degli aspetti comporta una priorità del fine cui la cosa è ordinata, un momento formale secondo il quale la cosa è portata ad adeguare se stessa, e infine il momento esistenziale della cosa che ormai è; ma di fronte all'ente causato io anzitutto devo considerare il fatto che esso è, poi quello che è secondo una certa

sua intera perfezione, e infine, e in ragione di ciò, il fatto che è appetibile. Cosa si risponderà di conseguenza all'obiezione?

Ad primum ergo dicendum quod pulchrum et bonum in subjecto sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam; et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum. Sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; pulchra enim dicuntur quae visa placent.

Arrestiamoci per ora qui; le altre parti della *responsio* riguardano le caratteristiche proprie del Bello e le modalità della sua visione. Per ora può bastarci il testo esaminato, raffrontato per precisione a quello di I-II, 27, 1 ad 3, ove, riproponendosi il problema dei rapporti tra *Bonum* e *Pulchrum* (se il *Bonum* sia la sola causa di amore), Tommaso distingue;

Pulchrum est idem bonum sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus; sed ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu cognitione quietetur appetitus [...] Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quandam ordinem ad vim cognoscitivam; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui, pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet.

Esaminiamo i due testi; le confusioni tra Bello e Bene ci paiono dissipate; ciascuno dei due valori ha una *ratio* propria; in più, e questo ci pare della massima importanza; entrambi si fondano sulla forma, il che, alla luce delle definizioni precedenti, significa che si fondano sulla attualità, sulla concretezza dell'ente. Essi si identificano quindi coll'*ens*. Il Bello si distingue tuttavia per il suo riferirsi alla *vis cognoscitiva*. Ma, mentre nei *Nomi divini* questa era l'unica chiarificazione, tanto che era lecito chiedersi in che il Bello si differenziasse dal Vero, qui il Bello riguarda la *vis cognoscitiva* nel senso che esso piace *nell'atto di essere appreso*.

Ora, riguardo all'ascrivibilità o meno del Bello ai trascendentali, i due brani esaminati sono implicitamente definitivi. Definitivi; se li esaminiamo infatti anche alla luce dei *Nomi divini*, ci appare ormai chiaro come il Bello sia una stabile proprietà di ogni ente, e non in virtù di una intuizione del Cosmo in chiave estetica, di un senso panico della Bellezza ingiustificabile secondo categorie razionali, ma in base a precise

riduzioni categoriali, anzi attraverso una semplificazione metacategoriale; l'identificazione all'essere in quanto tale. Tuttavia implicitamente definitivi; cioè, manca un'espressione esplicita che dica ad esempio che *ens et bonum et pulchrum convertuntur*. Il *pulchrum* adisce all'essere solo attraverso la mediazione del *bonum*.

La nostra pretesa di precisione potrebbe parere esagerata, se non fosse che, con i brani della *Summa Theologiae*, s'introduce nella questione un'espressione che, messa in rapporto al contesto, appare sconcertante; si tratta del *visa placent*. Come vedremo in seguito, l'introduzione di questo condizionamento soggettivo del Bello può portare alla negazione della sua trascendentalità. E, comunque, contribuisce a gettare una luce di incertezza su quelle formule che, se pur non esplicate, sarebbero potute risultare soddisfacenti.

2.4. Le interpretazioni moderne

Ma anche a giudicarci soddisfatti delle prove addotte sinora, un altro fatto ci indurrebbe a riesaminare la questione; si tratta della lunga *querelle* in merito tra gli studiosi moderni che si rifanno al pensiero tomista. La discordanza di opinioni, che spesso si traduce in polemiche vivacissime, ci consiglia di procedere con estrema cautela nell'esame dei testi. Non perché le varie soluzioni difettino di penetrazione e acume, ma perché i presupposti sui quali esse si fondano non sono quelli di una ricerca storiografica, bensì di una autonoma e rinnovata fondazione teoretica. In altre parole, l'esigenza che guida questi studiosi (che nella quasi totalità fanno aperta professione di neotomismo) è più sistematica che storica. Di conseguenza il problema si pone loro non tanto in termini di esegesi ("ha ritenuto Tommaso che il Bello fosse un trascendentale?"), quanto in termini di soluzione militante; "il Bello è veramente un trascendentale?" Sulla linea di questo interrogativo si moltiplicano le risposte; e sarebbe lungo ricordarle tutte.²⁶ Ma due tra le soluzioni in conflitto ci paiono particolarmente vigorose e, se non altro, orientative ai fini della nostra indagine; quella di De Munynk (1923) e quella di Maritain (1920, cap. V e note 57, 66, 67, 68).

Per il primo, non solo Tommaso non ha mai introdotto il Bello

nella serie dei trascendentali, ma sarebbe “temerario” tentare di ascriverlo. Le varie distinzioni tomiste di *ratione* non sono sufficienti; di conseguenza gli argomenti addotti dagli avvenimenti non sono che paralogismi. Non tutto l’essere dona piacere estetico, e determinati oggetti possono non sollecitarci al godimento; poi, parlare di Bellezza divina, che non conosciamo, non può autorizzarci a parlare di Bellezza partecipata, poiché il procedimento è inverso, in quanto è partendo dalla bellezza degli esseri che attribuiamo questa qualità a Dio. In più il *placet*, che costituisce la esperienza estetica, in quanto *bonum delectabile* si diversifica secondo i soggetti, quindi il Bello non ha quell’universalità propria del Vero e del Bene. Ancora, mentre il Vero e il Bene concernono tutto l’essere, anche il possibile, il Bello, proprio per il suo riferimento alla natura umana, non è predicabile del possibile. Tutti questi argomenti, anche se molto acuti, non ci paiono definitivi, anche perché l’autore concede che in fondo, almeno per Dio, *ogni* essere sia bello.

La chiave di questa negazione va piuttosto cercata nell’importanza che il De Munynk dà al *visa placent*, che egli giudica il vero elemento costitutivo del Bello, tanto che la sua posizione è stata giudicata a volta a volta psicologista, sensualistica, soggettivistica, empirica. Evidentemente partendo da un’esigenza più o meno soggettivistica (tesa a rivalutare la funzione prospettica dell’osservatore e la qualità personale del suo godimento), una disputa sui trascendentali passa in seconda linea (tutti gli esseri saranno pur belli, ma non per noi, bensì per Dio. È la conclusione di De Munynk), per cui le espressioni di Tommaso acquistano un valore subordinato a quello del *visa placent*; questo solo costituisce la rivoluzione tomista.

Su tutt’altre posizioni si pone Maritain. In *Art et Scolastique* egli espone esaurientemente i suoi argomenti in favore di una trascendentalità del Bello, argomenti fondati sui testi tomisti che ben conosciamo. Pur senza sottovalutare il *visa placent*, Maritain ritiene doveroso operare l’iscrizione. Di conseguenza, al Bello verrà riconosciuta la qualità di *analogo*; “C’est à dire qu’il se dit à des titres divers, *sub diversa ratione*, des divers sujets dont il est dit; chaque sorte d’être est à sa manière, est *bonne* à sa manière, est *belle* à sa manière” (1920; 46). Basandosi poi specialmente sul panorama cosmico del Commentario a Dionigi, Maritain esce in

una definizione estremamente importante. Il Bello “est la splendeur de tous les transcendentaux réunis” (*Ibid.*; 183).

Diciamo “importante” per vari motivi, e più esattamente dovremmo dire “interessante”; essa presenta infatti particolarità curiose. Non ci pare che ne esistano precedenti né in Tommaso né nei post-tomisti; mai è stata operata una distinzione che, anziché porre il Bello a lato degli altri trascendentali, lo ritenesse come la rifulgenza di tutti. In verità si potrebbe pur affermare che il Vero è verità di tutti i trascendentali e il Bene ne è la Bontà e appetibilità, e in un certo senso Tommaso l’ha detto; tuttavia la definizione pare particolarmente adatta al Bello, per varie ragioni, e nel seguito della nostra ricerca potremmo verificarne se non proprio il carattere di scoperta decisiva, almeno quello di espressione felice.²⁷ Ma, come si è detto, tali conclusioni fan seguito a un quesito posto in termini apologetici e non storiografici. Se si vuole invece tentare una più cauta approssimazione all’effettivo pensiero dell’Aquinates, quale venne formulato in un determinato periodo storico e in risposta a determinati problemi, occorre riproporci la domanda se Tommaso consideri il Bello un trascendentale; e verificare poi se per avventura una risposta affermativa non debba discordare dall’insieme del suo sistema. Se ciò accadesse, non dovremo però negare la storicità dell’affermazione, ma piuttosto rilevare l’incongruenza del pensatore. Procedimento che agli interpreti neotomisti è sempre apparso, più che ripugnante, impensabile.

2.5. Il Bello come trascendentale nella tradizione filosofica del XIII secolo

Poiché i testi ci lasciano delle perplessità occorrerà dunque *vedere il valore che le espressioni impiegate assumono alla luce della precedente tradizione filosofica*; circoscrivere insomma la risonanza che acquistavano nell’epoca in cui vennero formulate, poiché oggi ci suonano vaghe.²⁸

Secondo De Bruyne il riconoscimento del Bello quale trascendentale sarebbe già esplicito nell’XI secolo, nel *Liber de tentationibus suis et scriptis* di Otloh di Sant’Emmerano; ma i testi presentatici non dicono più di quanto non dicessero già tanti commenti dionisiani. In effetti, una vera e propria problematica

dei trascendentali non si trova che nel XIII secolo, con l'opera di Filippo il Cancelliere (cfr. Pouillon, 1939). La *Summa* di Filippo non menzionava il Bello, e non perché fosse incompiuta, quanto perché il suo tema centrale era piuttosto costituito dalla questione dei rapporti tra Vero e Bene.

Una diretta ispirazione in merito gli proveniva dalla cosiddetta *Summa Duacensis* (man. Douai Ville 434) e dall'opera di Guglielmo di Auxerre; ma, mentre quest'ultimo non perveniva a rendere il Bene totalmente coestensivo all'essere, Filippo *per primo* li identifica con quella formula del *convertuntur* e della differenza *ratione* destinata a tanta fortuna. Insistendo particolarmente sul *bonum* (innovazione questa, appunto, della polemica antimanichea del XIII secolo) Filippo elabora, ispirandosi agli arabi, la nozione di identità e convertibilità dei trascendentali e del loro differire *secundum rationem*, secondo il modo, cioè, con cui l'ente viene considerato. "Bonum et ens convertuntur [...] bonum tamen abundat ratione supra ens"; il bene è l'essere visto nella sua perfezione, nel suo efficace corrispondere al fine cui tende; così come l'*unum* è l'ente visto sotto l'aspetto dell'indivisibilità.

Filippo non parla del Bello, ma i commentatori contemporanei dello Pseudo-Dionigi (influenzati dai suoi continui accenni alla *pulchritudo*) sono costretti a domandarsi se anche il Bello sia un trascendentale.

Agli inizi il Medioevo, se pure parlava di cose belle e di bellezza del tutto, era stato molto restio ad elaborare categorie specifiche al riguardo. Un esempio interessante ci è dato dal modo in cui i traduttori del testo greco dello Pseudo-Dionigi reagivano ad espressioni come *kalón* e *kállos*. Nell'827 Ilduino, il primo traduttore del testo, di fronte ai paragrafi 178-179 del IV capitolo dei *Nomi divini* traduce; "Bonum autem et bonitas non divisibiliter ad unum omnia consummante causa [...] Bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat"; il *kalón* si riferisce a una bontà ontologica. Tre secoli più tardi Giovanni Saraceno tradurrà così lo stesso brano; "Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit [...] Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudinis." Il traduttore, in una lettera a Giovanni di Salisbury (*PL* 192, col. 259) dice di aver tradotto seguendo il senso e non la lettera; ma

chi traduce secondo il senso modernizza un testo avvicinandolo a un certo tipo di comprensione. Come dice De Bruyne, tra il testo di Ilduino e quello di Giovanni Saraceno c'è un mondo. E non si tratta solo di un mondo dottrinale; tra Ilduino e il Saraceno c'è la fine dei secoli barbarici, la rinascenza carolingia, l'umanesimo di Alcuino e Rabano Mauro, una rinascita economica, agricola e artigianale, un nuovo senso della positività della vita, l'evoluzione dal feudalesimo alle civiltà comunali, le prime crociate, lo sblocco dei traffici, il romanico con le grandi vie di pellegrinaggio a San Jago di Compostella, la prima fioritura del gotico. La sensibilità al valore estetico si evolve con un accrescersi di orizzonti terreni, e di pari passo con il tentativo di sistemare la nuova visione del mondo nei quadri di una dottrina teologica.

Tra Ilduino e il Saraceno l'ascrizione implicita del Bello ai trascendentali avviene già in vari modi, come accade ad esempio con Otloh di Sant'Emmerano che, all'inizio dell'XI secolo, attribuisce la caratteristica fondamentale del Bello, la *consonantia*, ad ogni creatura. Due secoli più tardi, mediante gli strumenti terminologici apprestati da indagini come quella di Filippo il Cancelliere, si lavorerà ormai su categorie precise.

Guglielmo d'Alvernia nel 1228, nel *Tractatus de bono et de malo*, si sofferma sulla bellezza dell'azione onesta e dice che, così come la bellezza sensibile è ciò che *piace a chi la vede*, la bellezza interiore è ciò che procura diletto all'animo di chi la intuisce "et ad amorem sui allicit". La bontà che noi troviamo nell'animo umano, "hanc bonitatem vocavimus pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis". Egli stabilisce una equivalenza tra bellezza morale ed *honestum*, assumendola chiaramente dalla tradizione stoica, da Cicerone e da Agostino (e probabilmente dalla *Retorica* aristotelica; "il bello è ciò che è preferibile per sé e lodevole, o ciò che, essendo buono, è gradevole perché è buono" (I, 9, 1366a, 33).

Nel 1242 Tommaso Gallo termina una *Explanatio* del *Corpus Dionysianum* e ritorna su questa assimilazione del Bello al Bene. Prima del 1243 Roberto Grossatesta, nel suo commentario a Dionigi, attribuendo a Dio come nome la *Pulchritudo*, sottolinea che "si igitur omnia communiter bonum pulchrum appetunt, idem est bonum et pulchrum"; ma aggiunge che se i due nomi

sono uniti nell'oggettività della cosa (e nell'unità di Dio i cui nomi manifestano i benefici processi creativi che da lui procedono alle creature) bene e bello *diversa sunt ratione*;

Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat. Pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.

(testo inedito cit. da Pouillon)

Il bene nomina Dio in quanto partecipa esistenza alle cose e le conserva all'essere, il Bello in quanto si fa *causa organizzante* del creato. Non è chi non veda l'estremo interesse estetico di questa concezione della formatività divina; nel contempo si può notare come il metodo usato da Filippo per distinguere l'*unum* e il *verum* sia da Roberto adattato per il *pulchrum* e il *bonum*.

Ma vi è un altro testo fondamentale apparso compiutamente solo nel 1245, che tuttavia il Grossatesta poteva aver conosciuto anche prima. È la *Summa* detta di Alessandro di Hales, opera di tre autori francescani, Jean de la Rochelle, un non meglio identificato Frater Considerans e Alessandro stesso.²⁹

Qui noi troviamo una serie di formule riguardanti il Bello che diverranno classiche; alla luce di esse noi potremmo apprezzare maggiormente le analoghe espressioni tomiste. Domandandosi "Si secundum intentionem sunt idem pulchrum et bonum" (dopo aver appurato l'identità anche *ratione* del *bonum* e dell'*ens*), l'autore (che per questa parte dell'opera è Jean de la Rochelle) si rifà a Dionigi e ad Agostino; di quest'ultimo egli riporta la distinzione tra *honestum* (*quod propter se expetendum est*) e utile (*quod ad aliud referendum est*) e la specificazione; *honestum voco intellegibilem pulchritudinem*; e conclude;

Bonum secundum quod dicitur honestum, idem est pulchro [...] Non sunt idem, differunt secundum intentionem; nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.

Qui troviamo per la prima volta questa identificazione-distinzione tra *bonum* e *pulchrum*; e non è tutto. Più avanti troviamo un'altra specificazione; *il Bello si rapporta alla causa formale, il Bene a quella finale* (e viene ricordato come già per Agostino *speciosus* venisse da *species* come *forma*).³⁰

Non è questo il luogo di vedere il valore che Agostino dava al termine, quello conferitogli da Jean, e quello che gli conferirà Tommaso; sta di fatto che vien formulata una data espressione. Anche nella parte stesa da Frater Considerans le posizioni non mutano sostanzialmente; Bene, Vero e Bello sono dichiarati convertibili e differenti *ratione*, e il Bello viene riferito alla causa formale.

Ora, a noi che abbiamo già presenti i testi di Tommaso, queste espressioni potrebbero parere normali; potremmo limitarci a riconoscere l'esistenza di alcuni rapporti se non altro verbali. Ma occorre pensare che in pieno 1245 tali espressioni cadevano del tutto nuove. L'esigenza di questi autori era quella dei loro contemporanei; a un certo punto affermano che anche i mostri, in quanto sono degli esseri, son belli, poiché ogni essere in quanto tale è bello, e Dio non fa nulla che non sia bello. Però Jean e Considerans sono i primi a legalizzare questa situazione attraverso un atto che costituisce una prova di coraggio speculativo. Cerchiamo di tener presente la lentezza e la prudenza con la quale il pensiero medievale operava i suoi sviluppi; esisteva una tradizione che riconosceva un certo numero di trascendentali e non era cosa da poco alterare la serie. Non per nulla infatti i nostri due autori si appoggiano all'autorità di Agostino, piegandola naturalmente ai loro fini, con quella duttilità interpretativa tipica dell'atteggiamento critico medievale. Come dice Pouillon, su questo punto Jean de la Rochelle e Considerans innovano, e questo spiega la brevità e la prudenza delle loro affermazioni sul valore trascendentale della Bellezza.

Se ora da questi testi passiamo a quelli di Tommaso (in particolare a quello della *Summa*, dove l'analogia delle espressioni è maggiore), possiamo notare anzitutto che in fondo tra l'opera di Jean de la Rochelle e quella dell'Aquinate non intercorrono che pochi anni; la timidezza può essere rimasta. La *Summa* di Alessandro di Hales aveva escogitato una formula comoda che, senza turbare la serie classica dei trascendentali, risolveva egualmente il problema. Era inutile cambiar metodo, poiché ormai quello vigente era divenuto convenzionale; lo ritroviamo in Alberto Magno, Tommaso di York, Ulrico di Strasburgo, in Roberto Grossatesta, in Tommaso Gallo e altri, tutti

in veste di commentatori dello Pseudo-Dionigi. Visti in questa luce, i testi di Tommaso non ci paiono più ambigui, perché il linguaggio usato era quello ormai ufficiale, mentre le incertezze derivano dal suo recente impiego.

È anche vero che un atto di maggior coraggio era pur sempre possibile; e lo compie Bonaventura in un suo testo quasi sconosciuto dove, pur riferendosi con una certa fedeltà alla *Summa* di Alessandro di Hales, compie un notevole passo in avanti; “Cum assignantur quatuor conditiones entis communiter, scilicet *unum, verum, bonum et pulchrum...* etc.”³¹ Elenco, come si vede, inequivocabile, chiarito poi da definizioni riprese dalla *Summa* di Alessandro. ³¹ Bonaventura rimarrà un isolato in questa sua chiarificazione; e non è da lui che Tommaso mutuerà la sua tematica estetica. Più interessante è invece osservare come i temi della *Summa* di Alessandro di Hales, e in genere tutto il complesso di idee sui trascendentali, pervengono a Tommaso attraverso la sua fonte più autorevole e cioè attraverso Alberto Magno.

Sorvolando su di una primitiva *Summa de Bono* del 1243, l'opera di Alberto che per noi assume maggior rilievo è quel *De pulchro et bono* che costituisce la parte edita di un *Commentario sui Nomi divini* che egli espose a Colonia (1248-52) e che ebbe una notevolissima influenza sull'Aquinate.³²

Le formule quivi usate sono quelle degli autori della *Summa fratris Alexandris*, e l'esigenza dionisiana è robusta (non dimentichiamo che nella sua *Summa* del 1270-74 Alberto ripiegherà su posizioni platonizzanti); in un clima culturale aristotelico certe affermazioni acquistano un colore e una energia nuova. Affermare che il Bello riguarda la *causa formale* o definirlo come “splendor formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas” significa riconoscere come principio oggettivo del Bello la forma, aristotelicamente intesa come *atto*, principio d'essere, valore esistenziale. In questo senso il Bello si identifica veramente con l'*ens*, col *bonum*, col *verum* pur rimanendo tutte le differenze *ratione*.³³

Il Bello come perfezione ontologica. Ma proprio nell'insistere su questo punto, peraltro basilare, Alberto differisce per alcuni aspetti da Tommaso. L'estetica albertina, anziché insistere sul punto di vista formale con cui il Bello viene affrontato, batte

maggiormente sul valore concreto che, in uno col Bene, il Bello costituisce. Notiamo infatti che il Bello secondo Alberto non si differenzia perché *visum placet*; anzi, “*virtus claritatem quandam habet in se per quam pulchra est, etiamsi a nullo cognoscatur*”. Ciò che caratterizza il Bello non è il fatto che qualcuno lo guardi in un dato modo, ma il fatto che la forma risplende per oggettiva armonia sopra le parti proporzionate della materia.

Torneremo ancora su questi concetti, e vedremo come la terminologia tomista e i quadri mentali in cui si inserisce suggeriscano altre prospettive. Per ora rileviamo come Alberto batta sull'aspetto oggettivo del Bello, e in questo senso lo consideri proprietà coestensiva dell'essere. In questo senso – come pure riguardo alla teoria estetica della forma – l'Aquinate gli sarà debitore. Tuttavia, anche avendo operato un'effettiva per quanto inosservata rivoluzione, Alberto ci introduce pur sempre in un mondo estetico che risente più di Dionigi che di Aristotele. Il ritorno platonico della vecchiaia non costituisce certo una rottura non maturata.

Alberto fonda i problemi del Bello su un concetto aristotelico di forma, ma ignora una dialettica di contemplante e contemplato. Come osserva De Bruyne, il fatto che una coscienza contempli il Bello con un'emozione più o meno pratica è per Alberto cosa accessoria. Così le sue categorie estetiche sono categorie ontologiche, e la visione pancalistica propria dei platonizzanti ci si presenta con tutto il suo peso.

2.6. Conclusione

Non si può ridurre Tommaso soltanto al *De pulchro et bono*. L'Aquinate considerava il Bello un trascendentale, una stabile proprietà dell'essere; tutto l'essere è tale che *può* essere visto come bello (e per ora ci limitiamo soltanto a sottolineare il *può*); tutto l'essere ha in sé stabili condizioni di bellezza. Ma ciò significa parlare di pancalia? In un certo senso sì; anche per Tommaso il Cosmo, in quanto opera del Creatore, è bello, enorme sinfonia di bellezza. Ma non certo – e qui Alberto faceva scuola – nel senso eriuigeniano di una sinfonia di simboli; il Cosmo non è una finzione di rimandi. L'Universo di Scoto Eriugena si materializza per opera della caduta originale, e la Bellezza è una

possibilità di recuperare l'Eterno al di sopra della materia; l'Universo di Tommaso è una gerarchia di realtà esistenziali ciascuna delle quali ha un valore partecipato ma proprio, concretato in limiti definiti e stabili. In questo Universo ogni bellezza è un bene, e alla radice di ogni bene – come dice Gilson vi è un essere che è la perfezione definita di un certo atto di esistere; “unumquodque enim bonum est secundum quod est res actu” (*D.N.* IV, 1 exp. 269). Il Bello come il Bene si fonda *super formam*, ma la forma è la ragione per cui l'ente è in atto, e a questo titolo “est secundum se bona”.

E tuttavia – lo si è detto – il testo di Tommaso gronda di incertezze ed esitazioni.

Pouillon giustifica queste esitazioni ricordando come – a differenza dei maestri francescani, pronti ad accettare la trascendentalità del Bello proposta dalla *Summa fratris Alexandri* – per i due maestri aristotelici un'accettazione del genere si ha solo a contatto con lo Pseudo-Dionigi. Nella *Summa* infatti Tommaso ritorna alla enumerazione di tre trascendentali e confina il Bello in poche righe di obiezione e dunque non avrebbe sentito l'urgenza di quell'ascrizione. Ma notiamo che a quel riguardo Tommaso è stato egualmente cauto tanto nel *Commentario* quanto nella *Summa*. In questa egli non sottrae alla trascendentalità del Bello nulla di quanto gli aveva concesso nel *Commentario*. Se nella *Summa* non parla più nei termini del *Commentario* (Bellezza del Cosmo, ordine, creazione in Bellezza ecc.), ciò avviene anzitutto perché non si tratta più di volgarizzare Dionigi, e poi perché la posizione risulta già implicita da tutto il sistema. Tommaso non aveva più bisogno di insistere sulla trascendentalità del Bello. Se c'era invece un'esigenza, era proprio quella opposta che egli, da buon aristotelico, avvertiva; di non dissertare troppo su questa Bellezza di cui neoplatonici di ogni sorta avevano fatto abuso, vagheggiando di mondi che si dissolvevano in visioni di luce.

Il cosmo di Grossatesta era un'enorme esplosione di energia luminosa che si solidificava in rapporti matematici, e il mondo di Dionigi era una fontana inesaurita di bellezze; ma il cosmo di Tommaso non era quello di Dionigi.³⁴ Per questo l'Aquinate affronta il tema nella *Summa* con un tono riservato; c'era da ristabilire una misura.

Ma non era tutto qui. In quel Cosmo dionisiano, sfolgorante di

bellezza, l'uomo rischiava di non trovare più posto; di rimanere abbacinato, annullato. Così, a partire dalla *Summa*, si introducono nella tematica tomista considerazioni di ordine psicologico capaci di mutare l'aspetto della questione. Si introduce quella che si suole indicare come l'esigenza psicologica e soggettiva; non come accessoria, ma come coesenziale.

Il *visa placent* muta il quadro, e l'elenco dei tre caratteri formali del Bello (la *claritas*, l'*integritas*, la *proportio*) lo modifica ulteriormente, anche se indirettamente, in virtù del rilievo che questi tre termini assumono nel contesto dell'ilemorfismo tomista.

20 Una discussione approfondita sui trascendentali ha interessato più i manualisti scolastici che gli storici in senso proprio; e in effetti il problema non presenta difficoltà d'ordine filologico, mentre sul piano metafisico è tra i più chiaramente formulati. Comunque, per una discussione – non esente da sottigliezze – rimandiamo a Mercier (1902; 140 sgg.), il quale, tra l'altro, discute sull'esattezza delle parole *proprietà* e *attributi*, impiegate comunemente per designare i trascendentali, e suggerisce piuttosto il termine *passio*, atto, secondo lui, a designare una proprietà che appartiene all'essere senza identificarsi assolutamente con esso (“pour patir il faut déjà être”).

21 Come vedremo, una prima formulazione esplicita della teoria dei trascendentali l'abbiamo con la *Summa de Bono* di Filippo il Cancelliere (m. 1236), cfr. Pouillon (1939).

22 “Perché questo mondo, ricevendo animali mortali e immortali ed essendone pieno, è così divenuto un animale visibile, che accoglie in sé tutte le cose visibili, ed è immagine dell'intelligibile, dio sensibile, massimo e ottimo e bellissimo e perfettissimo, questo cielo uno e unigenito”. Così la conclusione del dialogo (trad. Giarratano, cit.; 83); la quale conclusione era molto probabilmente sconosciuta ai medievali, in quanto il *Timeo* pervenne ad essi attraverso un frammento della traduzione latina di Cicerone e soprattutto attraverso la traduzione di Calcidio (il cui commentario ebbe una influenza notevolissima sul pensiero medievale), che arriva a 53c. (5a ed. Lipsiae, 1876); ma abbiamo scelto il brano in quanto rispecchia lo spirito in cui l'opera fu scritta e quello in cui essa veniva letta. Queste idee si espandono nel mondo scolastico e trovano il loro massimo approfondimento nella scuola di Chartres, nel sec. XII, in cui prese vigore quella che il De Bruyne definisce una vera e propria visione estetica del mondo, basata su suggestioni platoniche e strutturata secondo una idea matematica dell'Universo.

23 “Le Dieu d'Eriugène est comme un prince qui, se sachant incompréhensible déploierait d'un seul coup la totalité de ses conséquences afin de s'y révéler” (Gilson, 1922; ed. 1952; 212).

24 Cfr. Chenu (1950; 195). Sarebbe del massimo interesse un'analisi minuta del testo tomista comparato a quello dionisiano per rilevare i punti in cui il commentario pur appoggiandosi sulle parole dell'autorità commentata – diviene formulazione originale o addirittura capovolge la prospettiva; ma

l'esame esorbiterebbe dall'ambito della nostra indagine, e rimandiamo quindi all'acuta disamina di Gilson (1919, 6). I dovuti riferimenti saranno operati solo in caso di necessità, e per il resto si cercherà di rilevare il comportamento del commentatore di fronte ai temi proposti. In questo caso saremo quasi sicuri di metter la mano su teorie tomiste abbastanza genuine, poiché dove esiste un contrasto nei confronti di Dionigi, il commentatore non esita a definirlo.

25 “Licet bonum et verum supposito convertantur cum ente, tamen ratione differunt” (S. Th. I, 16, 4 co.); “Bonum et verum sunt idem secundum rem; sed differunt secundum rationem tantum” (S. Th. I, 5, 1 co.).

26 C'è anzitutto chi nega la trascendentalità del Bello basandosi sostanzialmente sulle affermazioni formali di Tommaso; costoro accettano l'identificazione del *pulchrum* al *bonum*, ma riducono il primo a una specie del secondo, e tutt'al più ammettono una differenziazione soltanto sul piano logico. Citeremo Gredt (1929, II; 28) e Remer e Geny (1928, III, II, 3). Altrove la negazione è più recisa; Mercier elenca i trascendentali menzionati nel *De veritate*, li riduce tutti all'Uno, al Vero e al Bene, e trascura di nominare il Bello; “Il y a donc trois propriétés transcendantales de l'être et trois seulement” (1902; 260). In altra parte dell'opera però il Bello viene trattato diffusamente e la sua esclusione viene giustificata con valide ragioni d'ordine estetico. Su posizioni pressoché analoghe viene a porsi anche De Wulf (1920; ed. 1943; 217). Ci sono naturalmente le posizioni contrarie; da Sertillanges (1922) a De Bruyne (1928; 140), che giudica il commento a Dionigi sin troppo esplicito in merito; e così il Gilson (1919; 205) e molti altri. Esempio curioso di forzatura “moderna” di Tommaso è la soluzione crocianizzante di Sella (1930; 14); “Il Bello ontologico [...] non è altro che la manifestazione esteriore della intuizione lirica pura di Dio (Bello di natura) e dell'uomo (Bello d'arte), ma in ultima analisi anche il Bello dell'arte ha per *fontana vivace* l'Eterna Bellezza.”

27 Tanto felice che ebbe notevolissima fortuna presso gli studiosi successivi, sì che si ritrova ad ogni passo, spesso come comoda ed elegante scappatoia verbale. La ritroviamo per esempio in Derisi (1942), Lerate (1953), Wencelius (1934) e altri. L'opera di Maritain ha avuto una grandissima influenza su tutti coloro che dopo di lui si sono occupati del problema esentandoli spesso da uno studio più diretto dei testi tomisti. Tra i molti che hanno accettato la definizione in questione, citiamo Marc (1931; 154; e più ampiamente in “*Métaphysique du Beau*”, Marc, 1951-52), il quale l'ha impiegata a designare un concetto di Bello quale risultato di una tensione dialettica fra i trascendentali; “Une notion synthétique concilie en elle ces divers aspects et révèle l'être relatif à la fois à l'intelligence et à la volonté intérieur et extérieur à l'esprit; c'est le Beau. À la simple connaissance il ajoute la complaisance toute comme il ajoute au bien la connaissance; il est la bonté du vrai, la vérité du bien, la splendeur des transcendants réunis”.

28 In questo riassunto ci si basa sui due soli studiosi che abbiano impostato il problema in termini esclusivamente storiografici, Pouillon (1946) e De Bruyne (1946). Pouillon ha condotto uno studio sullo sviluppo di un concetto di Bello quale trascendentale nel secolo XIII e lo ha fatto con intenti più di erudizione – nel senso migliore del termine – che di sistematica estetica. De Bruyne invece è guidato da interessi specificamente estetici ed è riuscito spesso a trovare canoni

interpretativi che gli hanno permesso di collegare posizioni che al Pouillon paiono discordi. Ma all'attivo di quest'ultimo sta invece il fatto che i testi che egli presenta sono per la maggior parte inediti sagacemente tratti alla luce da manoscritti vari e riuniti in calce al suo preziosissimo studio che diviene al tempo stesso una ricca raccolta antologica. Giova ricordare come il lavoro di entrambi si sia svolto in stretto contatto, cosicché l'uno sempre si valeva delle ricerche dell'altro (e le loro opere erano poi apparse nello stesso anno).

29 *Summa theologiae*, a cura dei padri del Collegio San Bonaventura, Firenze, Quaracchi, 1924-48.

30 Idea già reperibile in Plotino (*Enneadi* I, 6, 2; I, 8, 3; II, 4, 1) e Agostino (*De vera religione* 40, 20).

31 Testo pubblicato da F.-M. Henquinet in *Études franciscains*, 44 (1932); 45 (1933) e riportato da Pouillon.

32 *S. Thomae Aquinatis – Opuscula omnia genuina quidem necnon spuria [...]* Cura et studio P. Mandonnet O.P., voll. 1-5, Parisiis 1927; 436. Per le citazioni seguenti vedi da p. 420 a p. 426. L'opera, che dopo Mandonnet è stata comunemente attribuita ad Alberto Magno, è stata scoperta nel 1869 dall'abate Uccelli nella Biblioteca Nazionale di Napoli e, poiché la scrittura si rivelava come autentica (e infatti la copia napoletana era stata materialmente scritta da Tommaso studente a Colonia), veniva subito annoverata tra le opere dell'Aquinate. Anche quando si erano avanzati dei dubbi, si era sostenuto che tuttavia la sostanza della dottrina era prettamente tomista. Si veda a esempio una recisa affermazione di Menéndez y Pelayo (1883; 141), che pure era a giorno delle riserve proposte. Maritain (1920) si dichiara incerto sull'attribuzione del trattato, ma lo utilizza ugualmente; altri non rivelano neppure simili preoccupazioni, ma vi attingono a piene mani. Certe affermazioni di questo trattatello sono ormai tra le più diffusamente impiegate per indicare le opinioni di Tommaso; fatto tanto più curioso e irritante in quanto l'opera non concorda affatto con le idee di Tommaso, almeno con quelle definitivamente esposte nella *Summa* (come De Bruyne ha acutamente dimostrato attraverso una analisi approfondita del testo).

33 Nel contesto di una soluzione ilemorfica del genere trovano anche risoluzione pacifica tutte le varie triadi di origine sapienziale. Infatti *modus*, *species* e *ordo*, *numerus*, *pondus* e *mensura* divengono predicati della realtà formale; la perfezione, il Bello, il Bene si fondano sulla forma, e affinché qualcosa sia buono e perfetto dovrà avere tutte quelle caratteristiche che presiedono alla forma e conseguono ad essa; la forma presuppone una sua determinazione secondo il *modus* (secondo *mensura* e proporzione, quindi), colloca l'ente nei limiti di una *species* (secondo un dosaggio di elementi costitutivi, e cioè secondo il *numerus*) e in quanto atto lo dirige attraverso una inclinazione particolare o *pondus*, al suo fine proprio, l'*ordo* dovuto. Una complessa e macchinosa sistemazione di tutte le triadi, Alberto aveva realizzato nella *Summa de Bono*; cfr. riassunto e schema in De Bruyne (1946, III; 153-161).

34 Anche se Tommaso mutuava da Dionigi numerose esigenze e ne subiva l'influenza, tuttavia il suo mondo, checché se ne dica, non coincideva con quello dell'Areopagita. Non ci sentiamo di concordare con Bosanquet quando

afferma; “Thus it appears that the neoplatonic tradition was the principal element in the intellectual aesthetic of the Middle Age” (1904; 148). Come non possiamo accettare le conclusioni peraltro sommarie di Merlo (1939-40), secondo il quale “il fatto che le principali idee estetiche di San Tommaso si trovino nel commento al cap. IV del *De divinis nominibus* dell’alessandrino Pseudo-Dionigi dimostra che il Santo aveva una certa tendenza al pensiero neoplatonico”.

3. FUNZIONE E NATURA DELLA *VISIO* ESTETICA

3.1. *Posizione del problema*

Il momento metafisico dell'estetica tomista non esaurisce tutta la problematica del Bello. Al soggetto contemplatore è riconosciuta una funzione che attende di essere ulteriormente definita.

“Homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilium” (*S. Th.* I, 91, ad 3); c'è un rapporto tra l'uomo e la bellezza. Ma il rapporto all'uomo è costitutivo della bellezza? La bellezza è un'entità ontologicamente sussistente la quale, colta dall'uomo, ha la capacità di arrecargli un godimento, oppure la cosa si presenta come “bella” solo quando l'uomo la coglie con un qualificato senso di godimento?

Il problema non era estraneo alla sensibilità medievale; una sua formulazione la troviamo ad esempio in Agostino;

Si prius quaeram utrum ideo pulchra sint quia delectant; aut ideo delectent quia pulchra sunt; hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt.

(*De vera religione* 32, 19)

Agostino risolve il problema in senso oggettivistico; ma non è detto che tutta la tradizione scolastica si allineasse su queste posizioni.

Il persistente disorientamento riguardo all'ascrizione del Bello ai trascendentali non poteva esser dovuto all'insoddisfazione lasciata dalla soluzione agostiniana?

Insomma, il fatto che a giudicare la cosa bella fosse un uomo non lasciava indifferenti gli scolastici. Gli animali che perseguono un proprio bene e che, in una certa misura, percepiscono le cose quali sono, non posseggono il senso del Bello; questo diletto superiore è proprio soltanto dell'animale razionale (*S. Th.* I-II, 141, 4 ad 3). Ammesso anche che il Bello esista oggettivamente, appartiene all'uomo una capacità di individuarlo.

Inoltre, nella coscienza artistico-sociale dei medievali era evidente il senso di una bellezza prodotta per *l'uomo* e per i suoi bisogni singoli e comunitari. L'opera non valeva per sé, ma per l'uomo che avrebbe dovuto goderla o consumarla. Questa coscienza si traduceva d'altra parte in regole di mestiere che possono sembrarci irrilevanti ma che denotano appunto tale consapevolezza; in tutte le produzioni d'arte si riteneva implicitamente che l'opera dovesse disporre una serie di *effetti* in vista di una *visione* umana e che solo da questo incontro potesse nascere la bellezza voluta. Le regole erano formulate tecnicamente, ma esprimevano un dato di sensibilità artistica.³⁵ Non si vede perché non ne potesse nascere una consapevolezza estetico-filosofica; e se non altro la sensibilità corrente era idonea a suscitare il problema.

3.2. I testi medievali

L'accento a una proporzione della cosa bella alle esigenze psicologiche del fruitore lo troviamo già, come abbiamo visto, in Boezio. Prima ancora Agostino, oltre a considerare le corrispondenze fisio-psicologiche, come avviene nell'analisi del ritmo, nel *De ordine* attribuiva valore estetico solo alle sensazioni visuali e ai valori morali (per l'udito e i sensi inferiori non si ha *pulchritudo* ma *suavitas*) impostando così la questione dei sensi *maxime cognoscitivi*, che troverà sistemazione in Tommaso, dove vengono definiti come tali la vista e l'udito. Quanto ai vittorini, la gioia provata nel percepire l'armonia sensibile era concepita come un prolungamento naturale della gioia fisica, base della vita affettiva dell'uomo e fondata sulla corrispondenza tra struttura dell'anima e realtà materiale.³⁶ Per Riccardo di San Vittore la *contemplatio* (che può avere anche natura estetica) è *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa* (*Beniamin Maior*, PL 196, coll. 66-68). Nel momento estatico l'anima è dilatata, sollevata dalla bellezza che percepisce totalmente perduta nell'oggetto.

Anche Bonaventura nota come l'apprensione del mondo sensibile si attui secondo una certa proporzionalità;

Dicitur suavitas cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur.

(*Itinerarium mentis in Deum* II, 4).

Ogni diletto presuppone l'incontro del soggetto con un oggetto dilettevole;

Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.

(I *Sent.* d. 1, art. 3, q. 2)

In questo rapporto si stabilisce una corrente di amore; e in effetti il massimo piacere non si realizza nella contemplazione delle forme sensibili, ma nell'amore, dove sia il soggetto che l'oggetto sono coscientemente ed attivamente amanti.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis [...] Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

(I *Sent.*, d. 10, art. 1, q. 2)

Questa concezione della contemplazione (che in questi testi appare di scorcio, come corollario di una gnoseologia della visione mistica), si ritrova più specificamente in Guglielmo d'Alvernia e in quello che è stato detto il suo "emozionalismo";

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus *quod natum est per seipsum placere spectantibus et delectare secundum visum* [...]

C'è nel Bello una qualità oggettiva che postula il consenso; ma ciò che stabilisce il valore dell'oggetto è l'*approvazione* dilettoosa che ne dà la nostra vista;

Volentes pulchritudinem visibilem cognoscere, visum exteriorem consulamus [...] Pulchritudinem seu decorem quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus noster [...]

In tutte le definizioni di Guglielmo compaiono termini che implicano un atteggiamento conoscitivo (*spectare, intueri, aspicere*) e un elemento affettivo (*placere, delectare*); conformemente alla sua dottrina dell'anima (che opererebbe indivisa in ciascuna delle sue due operazioni, conoscitiva e affettiva), per Guglielmo basta che un oggetto si presenti a un soggetto esibendo determinate qualità per provocare un sentimento di diletto compenetrato d'amore (*affectio*), che è insieme conoscenza e aspirazione (cfr. Pouillon, 1946 e De Bruyne, 1946, III; 80-82).³⁷

Mentre queste teorie si sviluppano a un livello di generalità filosofica, gli stessi temi vengono portati avanti nei testi più empiricamente connessi ai problemi fisici della visione e della luce. Siamo qui nella scia della tradizione araba, e nel giro di interessi nato dal testo di Alhazen, quel *De aspectibus* o *Perspectiva* scritto tra il X e l'XI secolo, ripreso nel XIII da Vitellione nel suo *De perspectiva* e in quel *Liber de Intelligentiis* già attribuito a Vitellione e ora piuttosto accreditato a un Adam Pulchrae Mulieris, o di Belladonna (cfr. Federici Vescovini, 1965).

Nel *Liber de Intelligentiis* il modello usato per spiegare la visione è quello fisico del riflesso; c'è un oggetto luminoso che emana dei raggi e una potenza passiva, lo specchio, che li riceve e li riflette. Ma nella coscienza umana avviene qualcosa di più, perché la potenza passiva si adatta alla forza attiva che la stimola, e questo adattamento avviene sotto forma di piacere, *delectatio*. Come si vede si parla qui di un piacere di tipo estetico dovuto al rapporto proporzionale che unisce l'animo umano al mondo.

Vitellione approfondisce questo rapporto di interazione tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto e distingue due tipi diversi di apprendimento o percezione delle forme visibili.

Una è la “comprehensio formarum visibilium [...] per solam intuitionem”, ed è la semplice percezione con cui si colgono luci e colori. L'altra è la “comprehensio [...] per intuitionem cum scientia praecedente”; alla pura e semplice intuizione degli aspetti visibili si aggiunge un “actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem” e solo dopo questo complesso processo interattivo (che ci ricorda i modelli della percezione proposti dalla psicologia contemporanea) avviene la conoscenza piena dell'oggetto, fondata sul concetto. Potremmo parlare di una opposizione tra una psicologia della percezione e una psicologia dell'intelligenza (se non fosse che la percezione intuitiva immediata apparendo percezione di dati non ancora collegati in “campo” percettivo, si dovrebbe parlare anche qui, come nella psicologia contemporanea, di una percezione sempre permeata di intelligenza e di assunzioni culturali – e cioè la “scientia praecedente”). In Vitellione appare insomma una teoria della percezione in cui alla sensazione si aggiungono memoria, immaginazione e ragione. Il tema sarebbe da approfondire ma per il momento non resta che ritenerlo per quanto può aiutarci a

comprendere poi analoghi brani tomisti. Basti dunque concludere osservando come in ogni caso per Vitellione la percezione estetica appartenga al secondo tipo di conoscenza;

Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se [...] Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium, fit pulchritudo.

Vale ancora la pena di rilevare che Vitellione si sofferma anche sugli aspetti oggettivi che giustificano la comprensione estetica. Questi aspetti sono la *magnitudo* (la luna è più bella delle stelle), la *figura*, o contorno, la *continuità*, la *discontinuità* (nel senso della varietà e molteplicità di enti percepiti, o del ritmo in cui una varietà appare), la *rugosità* o la *planities* del corpo battuto dalla luce, l'*ombra* che attenua le luminosità troppo intense e provoca le sfumature, come nella coda del pavone. Senza parlare di aspetti più complessi, fondati sul rapporto tra aspetti più semplici.

In un altro senso Vitellione insiste sul rapporto tra aspetti dell'oggetto e disposizione e *visio* del soggetto, ed è quando ricorda che ogni aspetto realizza un tipo di *convenientia* al soggetto variabile secondo i tempi e i paesi ("sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique"). E quando afferma che il parametro per l'esatta valutazione dell'aspetto è dato da una sorta di messa a fuoco soggettiva; vi sono aspetti che vanno visti da lontano (per non mettere a fuoco le macchie sgradevoli, per esempio) e altri che vanno visti da vicino, come le miniature, per non perdere i particolari, le *intentiones subtiles*, la *lineatio decens* e la *ordinatio partium venusta*. La visione estetica si basa su un gioco alterno di *remotio* e *approximatio*, e cambia secondo l'asse della visione, così che gli oggetti mutano se guardati *ex obliquo*.³⁸

Ci siamo soffermati su questi testi di Vitellione perché non si può ignorare che essi sono del 1270, mentre la *Summa* di Tommaso viene iniziata nel 1226 e terminata nel 1273. È possibile che Tommaso conoscesse i testi di Vitellione, e che Vitellione avesse presenti i testi universalmente famosi di Tommaso; in ogni caso le due ricerche si muovono nello stesso periodo e risentono di fermenti comuni, così che non deve parere azzardato interrogare un testo alla luce dell'altro.

A questo punto una espressione come “*pulchra sunt quae visa placent*” va riletta in modo più accorto. Non a caso essa appare così nuova, sconcertante e inconsueta nella terminologia scolastica; in questo senso la si potrebbe senz’altro interpretare come l’ardito tentativo di temperare una persuasione troppo oggettivistica che non permetteva di comprendere la reale natura del Bello. Ma sta di fatto che – se voleva risolvere un problema – quest’espressione ne pone però degli altri; relegata in un *respondeo*, buttata quasi con noncuranza e come la più plausibile e scontata delle acquisizioni (*pulchra enim dicuntur quae visa placent*), può risultare a volta a volta imprecisa o profondamente allusiva, banale o genialmente ellittica.

Può anche persino far pensare che l’autore non vi desse troppo peso e l’avesse posta con una certa leggerezza; ma anche se fosse così, la proposizione assume ugualmente un peso nel contesto del sistema.

Cosa significa *visio* per Tommaso? Se il termine avesse infatti un solo significato (riferentesi alla percezione oculare), evidentemente la proposizione risulterebbe semplificata in direzione sensistica. Vediamo dunque cosa può spiegarci in proposito l’Aquinatense;

De aliquo nomine dupliciter convenit loqui; uno modo, secundum primam eius impositionem; alio modo, secundum usum hominis. Sicut patet in nomine visionis quod primum impositum est ad significandum actum sensus visus; sed propter dignitatem et certitudinem huius sensus extensum est hoc nomen, secundum usum loquentium, ad omnem cognitionem aliorum sensuum [...] Et ulterius etiam ad cognitionem intellectus, secundum illum Matth. 5; *Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt*

(S. Th. I, 67, 1 co.)³⁹

La spiegazione, aprendoci un ampio giro di possibilità interpretative, ci rinnova in sostanza la perplessità originaria; quale dei significati proposti assume la *visio* estetica? Appurato che il termine va esteso a ogni genere di apprensione sensibile, può ritenersi che esso venga a significare anche un atto dell’intelletto? E quale; un’astrazione, un giudizio, un’intuizione intellettuale, un ragionamento?

3.3. I testi tomisti

Riesaminiamo ora il testo della *S. Th.* (I, 5, ad 1) già commentato nel capitolo precedente, soffermandoci però questa volta su altri suoi aspetti.

Dopo aver affermato l'identità e la differenza del *pulchrum* e del *bonum*, Tommaso specifica;

Nam bonum proprie respicit appetitum; est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam; *pulchra enim dicuntur quae visa placent*.

Unde pulchrum in debita proportionem consistit; quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva.

Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.

Come è stato notato da varie parti, il *visa placent* ci appare subito come una definizione *per l'effetto* e non *per la essenza*, e l'osservazione risulterebbe confermata dalle frasi immediatamente seguenti; il Bello viene infatti fatto *consistere* (per se stesso) in una *debita proporzione*. Quindi il dibattito sul *visa* e sulla sua decisiva importanza parrebbe subito affossato; senonché si aggiunge che questa proporzione consiste (*anche o principalmente?* ciò andrà appurato) in un rapporto di proporzionamento tra il senso e la cosa proporzionata; rimettendo così tutto in questione.

Notiamo per intanto che Tommaso riconferma che la percezione del Bello è fatto squisitamente conoscitivo, poiché si riferisce alla causa formale. Il terreno viene quindi liberato da presupposti sensitivi, poiché un atto conoscitivo riguardante la forma non pone in opera soltanto i sensi. Certi dubbi che potevano permanere riguardo a Guglielmo d'Alvernia, qui non hanno diritto di sussistere. In secondo luogo, se esaminiamo la q. 27 della *prima secundae* (1 ad 3) la *delectatio* del Bello ci appare come totalmente disinteressata in quanto non nasce da un possesso, ma da un atto conoscitivo. Il godimento estetico ha a che fare – in un modo o nell'altro – con l'intelligenza, anche se attraverso la mediazione dei sensi, e provoca un piacere che non ha che vedere con la gioia della conquista o dell'assimilazione;

Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus; sed *ad rationem pulchri pertinet quod in eius aspectu seu*

cognitione quietetur appetitus. Unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes; dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos. In sensibilibus autem aliorum sensuum, non utimur nomine pulchritudinis; non enim dicimus pulchros sapes et odores. Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam; ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cuius apprehensio placet.⁴⁰

L'*apprehensio* di questo brano è la *visio* dell'art. 5 della *Prima pars*. E quindi è una *visione, mediata dai sensi, d'ordine conoscitivo-intellettuale che, pur essendo disinteressata, procura un certo diletto*.

Ma di quale natura è questo tipo di visione e quale posto trova nel contesto sistematico del pensiero tomista? E questa visione è costitutiva della bellezza o si esercita su di una realtà oggettiva a cui essa non è essenziale?

3.4. La visio estetica

Si tratta dunque anzitutto di decidere se, secondo l'Aquinate, il *placet*, il consenso soggettivo conseguente la visione, sia essenziale alla predicabilità della bellezza nei confronti di un oggetto (così che l'oggetto non possa esser detto bello se non in relazione a quel consenso e a quella compiacenza), o se l'oggetto possieda stabili ed assolute condizioni di bellezza che la *visio* rileva e di cui si compiace.

Non pochi sono i commentatori contemporanei che volentieri attribuiscono all'Aquinate un soggettivismo estetico talmente spregiudicato da rasentare il relativismo sociologico. A esempio, per De Munynk può essere definito bello l'oggetto in quanto contemplato; la conoscenza estetica risulta disinteressata proprio perché ciò che ci interessa è soltanto l'oggetto in quanto esiste nella nostra conoscenza. Abbiamo qui il ricorso ad un interadattamento di soggetto-oggetto, ma in realtà ciò che l'oggetto pone di proprio nell'atto di congiungersi col soggetto è soltanto la sua qualità di oggetto, non le sue caratteristiche oggettive. I tre criteri oggettivi elencati da Tommaso (*claritas, integritas, proportio*) non concorrono affatto a costituire il Bello; basta il *visum placet*, definizione essenziale.⁴¹ Non tutti i rivalutatori del fattore soggettivo sono sulle posizioni estreme di De Munynk,⁴² ma in sostanza ogni interpretazione troppo

esclusiva del *visa placent* rischia di tradire le reali intenzioni dell'Aquinate.

Si è detto che il *visa* è una definizione per l'effetto; ma in realtà il *visa placent* sta al Bello come il *quod omnia appetunt* al Bene. Ora il Bene non è soltanto ciò che tutti desiderano, ma è l'ente che ha in sé una struttura talmente perfetta da porsi come fine del desiderio; l'appetibilità non costituisce il Bene, ma il nostro atteggiamento di fronte ad esso. Così avviene per il Vero; c'è un Vero ontologico, e c'è un Vero formale. Perché questa distinzione non potrebbe porsi anche per il Bello? Notiamo; sia il Vero che il Bene, nella loro struttura ontologica, non sono che la perfezione stessa dell'ente esistente, e come tali possono divenire termine dell'appetito (e rivestire un aspetto di causa finale), o il polo di un adeguamento che ha al polo opposto il giudizio intellettuale. Parrebbe naturale quindi arguire che anche il Bello si costituisca formalmente come una relazione tra il soggetto e la cosa, ma che la cosa, nella sua stessa struttura oggettiva, abbia elementi che si offrono alla contemplazione. Infatti Tommaso ricorda più volte che il Bello *consistit*, ad esempio, "in debita proportionem" oppure che "ad pulchritudinem tria requiruntur", e tutto ciò sembra porre molto esplicitamente delle condizioni oggettive.

Però non possiamo ancora dire se la funzione più importante sia esplicata dalla visualizzazione soggettiva oppure dalle condizioni oggettive, poiché non abbiamo ancora esaminato queste condizioni. Occorrerà vedere se altro non siano che la oggettiva struttura dell'oggetto (e quindi soltanto la sua *verità*); o se siano un modo con cui l'oggetto si offre alla *visio*, sì che senza la *visio* esse neppure sussistano; o se siano invece effettive e specifiche condizioni di bellezza, diverse dalle condizioni di verità e di bontà. Solo allora potremo definire il rapporto della *visio* con esse e di conseguenza la sua precisa funzione. E questa ci pare una delle due ragioni principali per cui siamo costretti a rimandare la soluzione di questo problema sino a che non si saranno esaminati i criteri oggettivi del Bello.

D'altra parte, cosa è la *visio* estetica? Che essa sia di natura intellettuale è stato appurato, ma la risposta non basta. Sappiamo benissimo (anche senza aver ancora approfondito il concetto) che il Bello riguarda la causa formale degli esseri, e questo ci ha aiutato a comprendere che l'intelligenza deve avere nella sua

apprensione un ufficio certamente importante; ma i dati sinora in nostro possesso non ci permettono di dire di più.

Tra gli interpreti del pensiero estetico tomista si è fatta strada invece una soluzione che ha riscosso grande successo per le sue evidenti caratteristiche di modernità; quella per cui la *visio* estetica viene intesa come *intuizione*.⁴³ Ora, Tommaso ci parla di una intuizione del senso e di un atto astrattivo dell'intelligenza come suo primo movimento; ma si può parlare di un atto *intuitivo dell'intelligenza*, sia che ponga prima o dopo il momento astrattivo? A questo punto gli interpreti si sono trovati a dover colmare una apparente lacuna; e tipica – in quanto espressiva di una certa mentalità storiografica e di un certo tipo di professione di tomismo – è la soluzione di Maritain. Egli ha ben presente che per Tommaso l'intelligenza umana non è intuitiva come quella angelica. Ma, dovendo stabilire la funzione che l'intelligenza ricopre nell'atto di contemplazione del Bello, e rifacendosi alla definizione di origine albertina per cui la bellezza altro non è che una risplendenza della forma dell'oggetto nella materia (“une fulguration d'intelligence sur une matière intelligemment disposée”), egli ammette che solo attraverso i sensi l'intelligenza entrerà a contatto del Bello, perché solo i sensi posseggono quell'intuitività richiesta dalla percezione del Bello; e che, tuttavia, nell'atto di percepire il Bello, l'intelligenza non compie sforzo astrattivo. Anzi, la caratteristica della *visio* estetica consisterebbe proprio in questo cogliere la forma nel *sensibile e per il sensibile*, in quanto per la stessa apprensione del senso la luce dell'essere penetra l'intelligenza. E la gioia estetica sarebbe appunto questo riposo dell'intelligenza che si diletta senza sforzo né discorso e, libera dal suo naturale lavoro astrattivo, *beve la chiarezza dell'essere*. Il momento critico, propriamente intellettuale, verrebbe dopo; per ora ci sarebbe solo questo moto contemplante indistinto e beato.⁴⁴

Un'altra interpretazione della *visio* in termini di intuizione viene data da De Bruyne, il quale tuttavia non distingue una intuizione del senso da altro tipo di conoscenza intellettuale del Bello – intuitiva o astrattiva che essa sia – ma insiste sulla unità dell'intuizione estetica, unità anzitutto psicologica (di intelligenza e sensibilità) che fa dell'apprensione estetica un unico atto nel quale è impossibile distinguere la funzione dell'intelligenza da

quella del senso; e si appella, a garanzia della fedeltà della sua interpretazione, all'affermazione tomista per cui “non enim proprie loquendo sensus aut intellectus cognoscunt sed homo per utrumque” (*De veritate* II, 6, ad 3).⁴⁵

Ora, di fronte al problema che stiamo agitando, se affermiamo che solo il senso in realtà intuisce, mentre l'intelligenza coglie l'intelligibile nei dati del senso, siamo costretti – poiché questo intelligibile vien colto *prima* di ogni moto astrattivo – a concludere egualmente che ci troviamo di fronte a un atto intuitivo dell'intelligenza. Così parlare di intuizione estetica implica il riferimento a una intuizione intellettuale. Occorre dunque affrontare direttamente l'argomento; esiste un'intuizione intellettuale per il pensiero tomista?

3.5. L'intuizione intellettuale in Tommaso

In un accurato studio al riguardo, Roland-Gosselin (1930; 709) fissa a scopo di indagine il significato esatto del termine “intuizione”, quale gli risulta dal vocabolario filosofico del Lalande; “vista diretta e immediata di un oggetto di pensiero, attualmente presente allo spirito e colto nella sua realtà individuale”. Roland-Gosselin sostiene – né può essere confutato – che il termine e l'accezione suindicata entrano nel tomismo solo con Giovanni di San Tommaso (lo stesso *Gaetano* lo rifiutava) e in virtù dell'influenza della scuola francescana, trasmessi dalla quale il tomismo li assimilò nel corso di numerose discussioni filosofiche.⁴⁶

Non occorre citare minuziosamente i testi per ricordare quante e quali forme di conoscenza Tommaso conceda all'uomo. C'è un contatto immediato del senso con la specie sensibile dell'oggetto, che è intuizione del singolare, ma intuizione sensibile (però Tommaso non usa mai il termine *intueri*, o lo usa con tutt'altro significato). C'è un contatto dell'intelligenza con il fantasma offertole dai sensi, contatto che si risolve istintivamente in un atto d'astrazione, per opera del quale la specie intelligibile viene impressa nell'intelletto possibile per divenirvi concetto, *verbum cordis*; tutto questo movimento è talmente immediato da apparire come un atto semplice, la *simplex apprehensio*, che riesce facile e naturale all'intelligenza umana (*S. Th.* I, 84 e 85, in particolare i

primi tre articoli). Così funzionando, l'intelligenza di per sé *non conosce il sensibile singolare* e soltanto può ottenere una certa conoscenza individuale della cosa *dopo* l'astrazione, attraverso una *reflexio ad phantasmata*, in un atto di sintesi che è pur sempre indiretto (*Ibid.* I, 86, 1 co.). Dopo di ciò ha luogo solo il *giudizio*. Il senso ci ha dato la conoscenza intuitiva del sensibile, l'intelletto ci ha dato la conoscenza dell'universale; possiamo chiamarla *visio* ed è visione immediata, in un certo senso, visione immediata e diretta della *species* dell'oggetto; quanto però a una conoscenza che metta l'intelletto in contatto diretto o immediato col sensibile, essa non esiste. Sarebbe senz'altro la forma migliore di conoscenza, e infatti è quella con la quale Dio e l'Angelo (in misura diversa e secondo un diverso processo) conoscono le cose; ma è inibita all'uomo.⁴⁷

In ogni caso, all'intelligenza umana si impone un discorso; la fulmineità dell'intuizione propriamente detta le è negata. La stessa intuizione sensibile ci pone in contatto con un aspetto della realtà singolare, ma anche qui una infinità di circostanze concomitanti, l'*esistenza*, il *luogo*, il *tempo* (tanto per citarne alcune), non sono percepite intuitivamente, ma ricollegate alla cosa attraverso un complesso atto discorsivo, un atto di giudizio.⁴⁸

Insomma, Tommaso ha definito, fissato e gerarchizzato con troppo minuta precisione le tappe del processo conoscitivo, perché noi possiamo spezzarne l'ordine per introdurre un nuovo movimento; ma se anche lo si volesse e potesse fare, non ci pare che il posto migliore da assegnare alla *visio* estetica sia proprio quello che sta tra la percezione sensibile e quella intellettuale astrattiva, nel punto in cui i nessi e i passaggi sono fissati con la maggior chiarezza, in più occasioni e più che esplicitamente.

Abbiamo spazializzato l'immagine del processo conoscitivo per poter chiarire questa impossibilità; l'intuizione di cui ci parlano Maritain e De Bruyne (e tanti altri) è un concetto moderno che riesce estraneo al sistema tomista.

Accettiamo pure la definizione di Maritain, per cui il Bello è "folgorazione d'intelligenza su di una materia intelligentemente disposta"; ciò implica un rifiuto della sola intuizione sensibile, e implica parimenti un rifiuto della conoscenza intellettuale astrattiva. Contuttociò sarà sempre impossibile ricorrere a una

intuizione intellettuale del singolare priva del soccorso dei sensi – intuizione che all'uomo di Tommaso non è concessa; e tantomeno a un atto d'intelligenza che colga l'intelligibile nel sensibile senza sforzo astrattivo – atto che per l'uomo di Tommaso *non esiste*.

Per questo la soluzione di Maritain e De Bruyne, che reca in sé tanti aspetti che non dovremo trascurare, non risulta convincente. Tuttavia per ora non è possibile suggerirne altre; anche a questo riguardo si rende necessario un esame delle condizioni oggettive del Bello. Solo allora, sapendo *che cosa* l'intelligenza e il senso hanno da cogliere nell'oggetto, si potrà definire la natura di questa apprensione.

35 Ci ricorda ad esempio Viollet-le-Duc (1854) che le statue della galleria dei Re, nella cattedrale di Amiens, erano costruite per essere vedute a trenta metri dal suolo. L'occhio di queste statue si allontana molto dalla radice del naso, i capelli sono trattati a grandi masse; a Reims le statue dei pinnacoli hanno le braccia troppo corte, il collo troppo lungo, le spalle basse, le gambe brevi ecc. Così accade per l'ornamento delle facciate. Le esigenze matematiche della proporzione sono sottomesse a esigenze ottiche; la statua è fatta per essere collocata in quel tal luogo e per essere vista a quella distanza (cfr. Focillon, 1938).

36 De Bruyne (1946, II; 224). La posizione pare affine alle teorie della *Einfühlung*.

37 “L'âme demeure une et indivise, celles que soient les opérations qu'elle accomplit”; e i seguaci di Guglielmo “refuseront de distinguer les facultés de l'essence même de l'âme et parleront, en conséquence, d'une fonction cognitive de la volonté” (Gilson, 1952; 421). Sono questi i principi che inducono De Bruyne a sintetizzare la posizione dell'Alverniate mettendone in rilievo l'originalità; un *habitus* razionale ci porta a giudicare la bontà morale degli atti, un *habitus* sensibile ci permette di giudicare della bellezza fisica delle forme; entrambi divengono coscienti di sé sotto forma di *aspirazione*, sì che i caratteri oggettivi della cosa vengono accolti non per astrazione, ma in un sentimento penetrato d'amore (*affectio*) per cui l'anima intera ama, l'anima intera conosce, e la percezione stessa del Bello appare come atto dell'anima intera, dove conoscenza ed emozione dilettevole si identificano. Ma, al di fuori di queste posizioni teoretiche, nel suo accentuare la godibilità sensibile delle cose, Guglielmo ci presenta delle idee riguardo alla bellezza di colori che da un lato ci paiono rispecchiare molto bene una certa sensibilità dell'epoca, e dall'altro costituiscono uno degli aspetti più evidenti di una tematica che sarà anche tomista. Guglielmo ci parla a più riprese – riguardo al Bello *per seipsum* – della bellezza del colore; il verde ad esempio (il colore preferito dall'Alverniate) piace oltremisura perché si trova tra il bianco, che dilata l'occhio, e il nero che lo contrae; e piace, badiamo, senza giustificazione, ed è bello per questo suo necessario piacere alla vista. Ci pare che queste osservazioni risentano di quel gusto, così diffuso nel Medioevo, per i colori semplici e squillanti, per gli

accostamenti cromatici e le composizioni policrome, ricercate a scopo decorativo in ogni attività o settore, dalla statuaria alla moda maschile e femminile, dal gusto delle miniature alle armi e agli stendardi (su cui ritorneremo a proposito della *claritas*). Quale esempio di delicata e infantile sensibilità coloristica, ricordiamo per esempio vari passaggi della *Storia di san Luigi di Joinville*, piena di compiacenze per lo scintillare dei gioielli minuziosamente descritti, e per le osservazioni sull'azzurro di una marina, il fulgore di una fiamma, la veste vermiglia a righe gialle di un valletto, le armi d'oro di una schiera saracena che il sole percotendo faceva risplendere, l'oro e l'azzurro delle miniature; e superfluo è poi rifarci a "li coloriti fiori et herbe" di san Francesco, o al "viso di neve colorato in grana" del Guinizzelli, o al dantesco "dolce color d'oriental zaffiro"; o, più addietro, a certe luminose notazioni di alcuni *carmina* goliardici. Esisteva insomma un vivo senso della bellezza in sé dei colori, e questo ci pare emergere particolarmente in Guglielmo (e per l'Alverniate si tratterà di una bellezza indivisa, immediatamente percepita senza sforzo critico, autogiustificantesi; mentre in Tommaso lo stesso colore semplice, in quanto forma, dovrà avere ragioni di bellezza più mensurabili e verificabili); e c'era in più il convincimento che il colore fosse uno dei maggiori coefficienti di bellezza. Tutti motivi che lasceranno indubbie tracce nell'opera dell'Aquinate.

38 Per il *De perspectiva* di Vitellione, vedi Bäumker (1908).

39 Il riferimento finale alla *visio Dei* potrebbe far pensare a una assunzione di *visio*, nella sua accezione intellettuale, in riferimento all'intuizione di Dio. Ma l'espressione evidentemente riguarda *omnes interiores apprehensiones*, come vien ripetuto in *S. Th.* I-II, 77, 5 ad 3.

40 In questo brano viene introdotta la dibattuta questione dei sensi *maxime cognoscitivi*; distinzione che può parere meramente classificatoria, e che è stata molte volte caricata delle più svariate interpretazioni. In effetti Tommaso vi accenna perché proprio nel corso del XIII secolo essa cominciava ad affermarsi; il XII secolo aveva rivalutato tutti i sensi come veicolo di gioia estetica, e la successiva introduzione di una distinzione era dovuta alla diffusione degli scritti di Aristotele. In Tommaso poi questa distinzione cade in secondo piano di fronte a quella tra piacere interessato e piacere disinteressato, alla quale infatti egli dedica maggior spazio. Esaminando però la distinzione quale viene proposta nel contesto di questa pagina, ci accorgiamo che essa viene posta al solo scopo di ribadire con una certa efficacia l'intellettualità della conoscenza estetica. Tanto è vero che, dopo avervi accennato, Tommaso inizia con un "et sic patet" e torna a definire il Bello come ordinato alla *vis cognoscitiva*. Riportata l'attenzione su questo ben più importante problema, sono trascurabili le precisazioni sull'eccellenza di un qualsiasi senso. Anche perché nella Visione Beatifica tutti i sensi degli eletti raggiungeranno una condizione di perfetto affinamento; e la Visione Beatifica è anche sostanzialmente Visione Estetica della Somma Bellezza; "Et sensus odoratus in sanctis [...] cognoscet non solum excellentiam odorum [...] sed etiam minimas odorum differentias" (così nel *Supplemento* alla *Summa*, 82, artt. 3 e 4, anche se, detto per inciso, nella trattazione di una simile materia si avverte la mano di Reginaldo da Piperno, non troppo dotato di quella eleganza di tocco che contraddistingueva il Maestro).

41 “Le *placet*, la jouissance consécutive à l’objet contemplé, est absolument essentielle à la Beauté, comme l’acte de l’intelligence est essentiel au Vrai, comme le Bien implique un rapport à la volonté. Si l’on veut réduire la définition du Beau aux conditions analytiques du Beau objectif, ou bien on y introduira subrepticement la jouissance, ou l’on réduira le beau jusqu’à la pleine coïncidence, au Vrai et même à l’être. *Quod visum placet*; voilà la définition essentielle du Beau selon Saint Thomas” (De Munynk, 1923; 232). L’entusiasmo dell’autore per il *visum placet* è senz’altro al di qua – o al di là – della constatazione scientifica; “Il est impossible d’exagérer la valeur et la merveilleuse fécondité de la définition thomiste du Beau. Elle est en contact immédiat avec les problèmes fondamentaux de l’esthétique contemporaine” (*ibid.*; 234). De Munynk perviene ad ammettere che il Bello è colpito da una certa relatività poiché, costituendo un *bonum delectabile* della natura umana, risente delle differenze psicologiche e istintive. Ma, giunto a questo punto, per garantire un minimo di oggettività al giudizio estetico, egli escogita una soluzione che, se può esser detta geniale e interessante, è nondimeno ineducibile dalle pagine dell’Aquinata e poco conforme al suo pensiero, anche se è apparentemente improntata a concetti scolastici; il Bello sarebbe relativo al soggetto e i soggetti vari emettono giudizi estetici relativi, ma esiste un concetto di uomo perfetto, limite ideale dell’umanità, in cui ogni facoltà ed aspetto si armonizzano secondo moduli di perfezione, e che si pone come garanzia di un possibile giudizio estetico perfetto. I nostri giudizi particolari tenderanno a questa meta di obiettività irraggiungibile ma avvicinabile, e il concetto di questo ideale potrà servire a rettificare i nostri giudizi imperfetti. Come, non viene specificato. L’autore cerca insomma di conciliare le esigenze di una certa estetica sociologica e soggettivistico-relativistica e di mostrare la modernità e l’adattabilità della soluzione tomista; salvo che a un certo punto tutte le suggestioni estranee devono cedere il passo a quella esigenza finale di oggettivismo che, da ortodosso neotomista, egli non può ignorare.

42 Cfr. in una posizione più moderata De Wulf (1920). Pur ponendosi in difesa della tesi opposta, Mazzantini (1929) ricorda come nel giudizio estetico si verifichi un accordo tra noi e l’oggetto, accordo che produce piacere universale e disinteressato (e qui c’è un riferimento esplicito a Kant), ma oggettivamente fondato su di una essenziale contemplabilità dell’oggetto, e cioè sui tre criteri formali del Bello. Questi principi, non più in forma storico-interpretativa ma personale, sono ripresi altrove dall’autore; “Ogni cosa materiale è in un certo senso e grado, ma solo in certo senso e grado, bella, ma non è bella formalmente (poeticamente) se non nello spirito che l’interpreta” (Mazzantini, 1952; 366-367).

43 Molte volte, compiacendosi di pure analogie formali, si è creduto di trovare in Tommaso il precursore di Croce; in questi casi il termine di *intuizione*, scelto con molta leggerezza a designare la *visio*, veniva poi accettato senza alcuna discriminazione in tutta la ricchezza – e la confusione – dei suoi significati. Contro tali pericoli metteva già in guardia Sella (1930) rammentando come per Croce l’intuizione sia forma dello spirito, ma come solo dopo Cartesio la mente sia “res cogitans, volens, sentiens et appetens” senza che più sussista la distinzione tomista tra uomo razionale e uomo sensitivo. Quindi certi aspetti dell’intuizione crociana in Tommaso sarebbero propri del senso.

44 “Fixée dans l’intuition du sens elle [l’intelligenza] est irradiée par une lumière intelligible qui lui est donnée d’un coup, dans le sensible même où elle resplendit, et qu’elle ne saisit pas *sub ratione veri*, mais plutôt *sub ratione delectabilis*, par l’heureuse mise en acte qu’elle lui procure et par la joie qui s’ensuit dans l’appétit, qui s’élance comme à son objet propre à tout bien de l’âme. Après coup seulement elle analysera plus ou moins bien les causes de cette joie par la réflexion.” Altrove Maritain torna sul *visum placet* per distinguerlo in parte da una definizione che indichi nel Bello “ciò che piace senza concetto”; il *visum* non sarebbe una *perceptio confusa* e la intelligenza non vi sarebbe estranea; anzi essa coglierebbe nel Bello un’idea, una forma, un *rayon d’intelligibilité*. Solo che questo elemento intellettuale non è isolabile in concetto, ma percepibile soltanto nella sua ganga sensibile; astrarlo, considerarlo a sé, vuol dire perdere la gioia e il diletto, passare al momento scientifico, spezzare l’incanto dell’intuizione estetica. Per definire più a fondo questo atteggiamento intuitivo, Maritain parla di *sens intelligencé*; la contemplazione estetica sarebbe anzitutto intellettuale, e tuttavia l’apprensione dell’intelligibile avrebbe luogo senza astrazione e discorso, l’amore e la connaturalità affettiva, la *delectatio* conseguirebbe come effetto proprio a questo momento intuitivo. L’emozione estetica si presenterebbe dunque come “l’apaisement de notre puissance de désir qui se repose dans le bien propre de la puissance cognitive parfaitement et harmonieusement mise en acte par l’intuition du Beau”. Si tratterebbe di un sentimento particolare che dipende puramente dal conoscere e dalla felice pienezza che l’intuizione sensibile procura alla intelligenza. L’intuizione estetica costituirebbe un “tonico” dell’intelligenza e presenterebbe lontane analogie con le grazie mistiche. Questa teoria giustifica la propria popolarità attraverso doti di plausibilità e di eleganza retorica, ma non risponde al quesito storiografico; “concepiva Tommaso una intuizione intellettuale, un *sensu intellegenziato*?” Pure l’interpretazione maritainiana del *visa placent* ha goduto di una immensa popolarità presso numerosissimi neotomisti; i quali hanno accettato la definizione del filosofo francese (“pulchrum est id quod visum placet”) come fosse la genuina espressione tomista – la quale, come è noto ai lettori della *Summa*, suona invece come “pulchra dicuntur quae visa placent”. La seconda formula esprime un dato che definiremmo sociologico, la prima costituisce una definizione metafisica. Non si tratta di un falso vero e proprio, perché in fondo la formula maritainiana vuole essere una sintesi delle espressioni in merito (ed esiste anche “pulchrum autem dicitur id cuius apprehensio placet”), ma si tratta pur sempre di un arbitrio, sia da parte di Maritain che dei suoi epigoni, anche perché in *Art et scolastique* il *visum* si presenta come citazione letterale (cfr. 1920; 35).

45 De Bruyne interpreta; “L’*apprehensio* dont parle Saint Thomas a une portée universelle. Quand elle se rapporte à la vision du Beau corporel, elle n’est ni purement sensible ni purement abstractive, mais essentiellement intuitive en ce sens qu’elle se présente psychologiquement comme unité synthétique [...] L’intuition est l’acte de l’homme tout entier, quelle que soit la manière dont on conçoit le lien entre la sensibilité et l’esprit” (1946, III; 286). In polemica con Maritain, De Bruyne nega che il diletto estetico sia la gioia del desiderio acquetantesi nell’atto della potenza conoscitiva (il pacificarsi della potenza

appetitiva nel bene proprio della potenza conoscitiva), e lo definisce come gioia propria della potenza conoscitiva che si esercita ed espande. Gioia del puro conoscere; ma il movimento intuitivo è pur sempre per De Bruyne gioco armonico di *tutte* le facoltà finalizzate all'intelligenza, movimento sinteticamente unitario. In altre pagine, che l'autore aveva scritte prima di quelle citate (e in veste non più di interprete ma di teorico – seppur di teorico che fa professione di neotomismo), l'intuizione estetica ci viene presentata come *sintesi istintiva* in cui l'intelligenza agisce come costitutiva e immanente, non isolata dalle altre funzioni psichiche, *al di qua* della sintesi astratta, valorizzante l'intuizione sensibile e il sentimento nel tempo stesso in cui subisce l'influenza dei rapporti associativi e dell'affettività sensibile. Essa coglie la verità, ma non in modo logico; coglie il senso delle cose e le loro relazioni senza il bisogno di astrarre. La sintesi psichica sarebbe insomma unità complessa, coesistente e dinamica di tutti gli elementi rappresentativi e affettivi, semplici e composti, superiori e inferiori, che costituiscono l'unità organica della coscienza. Questa concezione di De Bruyne risente di interessi teoretici tesi a rivalutare il momento psicologico e lo stesso momento biologico nella contemplazione estetica; anche nel suo lavoro di storico, l'autore non perde occasione di far emergere dalle pagine tomistiche la possibilità di un piacere fisico disinteressato, di un libero gioco biologico. Per la trattazione di carattere teorico rimandiamo a De Bruyne (1930a e 1930b). [Per i confronti tra Maritain e De Bruyne si veda in questo volume il saggio “Uso e interpretazione dei testi medievali”].

46 E non a caso il concetto di intuizione appare in Maritain che seguiva da vicino (con la flessibilità di chi credeva in una *philosophia perennis*) Giovanni di San Tommaso, che aveva scritto quasi quattro secoli dopo Tommaso.

47 Esso può raggiungere una sola forma di intuizione intellettuale, quella del proprio io, ma anche qui è necessario cogliere l'io proprio nel momento in cui è determinato dal suo oggetto proprio, la *species*; è necessario attingerlo attraverso un movimento di riflessione, perché il movimento primario è quello che pone in contatto l'io con la *species*, e solo in un secondo tempo l'intelligenza prende coscienza di sé esercitandosi sulla *species*. *Su questo punto insiste molto, e con molta chiarezza, Olgiati (1923; 105 sgg.).*

48 Come ricorda Roland-Gosselin, l'abitudine quotidiana e la rapidità ormai consueta delle percezioni possono dare l'impressione di un processo intuitivamente immediato; ma “si l'on veut encore ici parler d'intuition (et à plus forte raison si l'on en parle en esthétique), ce ne sera jamais que dans un sens dérivé, et par analogie avec la signification définie plus haut...” (1930; 723).

4. I CRITERI FORMALI DEL BELLO

Uno degli aspetti più noti e celebrati dell'estetica tomista è la definizione dei tre criteri formali del Bello; *proportio*, *integritas* e *claritas*. Ora l'uso immoderato che la tradizione scolastica ha fatto di questi tre termini li ha resi ormai oscuri per eccesso di esegesi.

Ancora una volta occorrerà rileggere con pazienza i brani tomisti, per fare scattare, al di sotto delle formule, il senso del testo, determinato dal contesto dell'intero sistema.

4.1. I testi

I testi più semplici sono reperibili nella *Summa Theologiae*. Un primo accenno lo troviamo nell'articolo 4 della questione 5 della *Prima pars* (ad 1). Là infatti, dopo aver ricordato che il *pulchrum* riguarda la *vis cognoscitiva* e che perciò *pulchra dicuntur qua e visa placent*, Tommaso aggiunge;

Unde pulchrum in debita proportionem consistit; quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.

In questo testo appare menzionata la proporzione; ma è la questione 39, art. 8 co. della *Prima pars* che costituì sempre la fonte principale di ogni speculazione sui tre criteri del Bello. Qui si appura se i nomi attribuiti dai Dottori alle Persone della Trinità convengano ad esse. Naturalmente le osservazioni sulla bellezza reperibili nel *corpus* dell'articolo assumono il loro valore alla luce dell'intera trattazione; invece, nella quasi totalità dei casi, queste espressioni ci sono state tramandate avulse dal loro contesto, isolate nella loro schematicità di formula scolastica, prive del significato di cui erano cariche originariamente. Tuttavia inizieremo esaminandole così come la tradizione ce le ha trasmesse. Dice dunque il testo tradizionalmente delimitato;

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem *integritas* sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita *proportio* sive

consonantia. Et iterum *claritas*; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

In questa sede vengono dunque introdotti – per la prima volta insieme – i tre criteri formali del Bello, e solo in questo articolo troviamo una organica formulazione della triade.⁴⁹ Un accenno originario a due caratteri, la *consonantia* e la *claritas*, era nel *Commentario ai Nomi divini*;

Deus tradit pulchritudinem in quantum est causa consonantiae et claritatis in omnibus; sic enim hominem pulchrum dicimus, propter decentem proportionem in quantitate et in situ et propter hoc quod habet clarum et nitidum colorem.

(*D.N.*, c. IV, 1, 5, exp. 339; e così in exp. 361 ecc.).

La formulazione non si discosta da quella della *Summa*; ma giova osservare che, così espressa, essa non rispecchia letteralmente il testo dionisiano; quivi si parlava dei due caratteri in chiave cosmica

(supersubstantiale vero pulchrum, pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus, iuxta proprietatem uniuscuiusque, pulchritudinem et sicut universorum consonantiae et claritas causa)

mentre la chiosa tomista esemplifica in scala più ridotta, passando da una visuale puramente metafisica al senso di una più tangibile e riscontrabile bellezza delle cose. Cosicché quelle che per Dionigi erano categorie estremamente astratte e polivalenti, per Tommaso già si definiscono come concreti principi d'individuazione dell'oggetto estetico. Questo ci induce a pensare che i due concetti non provengano all'Aquinate unicamente dallo Pseudo-Dionigi, ma già appartenessero al suo bagaglio terminologico con un complesso di significazioni più analiticamente determinate di quanto Dionigi non gli suggerisse.

Questi sono i testi principali nei quali i tre criteri vengono assunti nel loro rilievo estetico; ma nel corpo del sistema sono reperibili numerosi accenni che permettono di chiarire il problema molto più che non basandoci esclusivamente sulle affermazioni citate.

4.2. *Precisazioni sul concetto di forma*

C'è un concetto a cui esplicitamente o implicitamente ciascuno dei tre criteri ci rinvia; quello di "forma". Tanto vale dunque anticipare questo rinvio e tenerlo presente per riferirvi di continuo le osservazioni concernenti i tre criteri. Dunque il concetto di forma dovrà essere assunto in precedenza, come chiave del pensiero estetico di Tommaso. I testi tomisti sul Bello ci dicono esaurientemente che il Bello è un valore che si fonda sulla forma, e che la cosa per esser vista come bella deve essere focalizzata dal punto di vista della causa formale; ci dicono che il Bello, in quanto trascendentale, è coestensivo all'essere, e una cosa è in quanto è attuata da un disegno razionale che *informa* la materia; e così via.

Di conseguenza è al concetto di forma che occorre riferirsi quando si parla di valore estetico; il valore estetico è un valore connesso alla causa formale.

D'altra parte Tommaso si rifà talora a una triade che potremmo dire canonica; quella del *modus*, della *species* e dell'*ordo*, espressione di quella estetica "sapienziale" diffusa da Agostino. Questa triade, che traduceva il *numerus-mensura-pondus* della Sapienza, valeva a designare sia il Bene sia, in alcuni casi, il Bello. Tommaso si accontenta di riprenderla a proposito del concetto di Bene, ma per lui la triade si esplica proprio come valore formale, e ogni suo momento diviene un momento della vita della forma.

Il *modus*, la *species*, l'*ordo* vengono attribuiti al Bene, in quanto esso consiste nella perfezione; i tre caratteri divengono criteri di perfezione. Ma la perfezione si identifica con la pienezza di realizzazione di una forma; è perfetto ciò che adegua pienamente un dato modo di perfezione, il quale è rappresentato, necessitato e realizzato dalla forma. Dal canto proprio la forma postula certe condizioni e ne determina altre;⁵⁰ ora queste condizioni preliminari e conseguenti risultano essere appunto il *modus*, la *species* e l'*ordo*. La forma attraverso la misura si determina nei suoi principi materiali ed efficienti (*modus*); attraverso il *numero* (e cioè l'esatta dosatura dei suoi elementi costitutivi) si delimita in una specie particolare; infine, attraverso una inclinazione (*pondus*), si esplica come *ordinata* al suo fine proprio.

Come si vedrà in seguito, questi tre criteri possono essere ridotti a differenti modalità della *proportio*. Ma sin d'ora possiamo

se non altro concludere che i tre criteri di perfezione di una cosa (perfezione come Bontà, ma implicitamente come Bellezza), sono condizioni e aspetti della forma sostanziale della cosa stessa. Il che comprova nuovamente che il fondamento oggettivo della bellezza va rinvenuto nel tessuto formale dell'oggetto, e che a questo andranno riferiti tutti i risultati della indagine.

Pervenuti a questo punto però ci si pongono alcune domande. Quando parliamo di forma, di riferimento alla forma, di interpretazione dei tre criteri alla luce del concetto di forma ecc., quale significato intendiamo conferire a questo termine?

Che il termine esista in Tommaso, e con un significato abbastanza chiaro, è indubbio; ma quando noi lo impieghiamo in campo estetico evidentemente esso si carica di richiami imprescindibili; attraverso tutta la tradizione estetica questo termine ha assunto i significati più diversi, per cui il suo impiego dovrà essere ormai sempre preceduto da un chiarimento sul significato che assume a seconda dei contesti.

Circola nella cultura contemporanea un concetto di "forma" intesa non come principio di vita, disegno immanente nelle cose, ma come la cosa stessa in quanto *organismo* strutturato e retto da leggi interne di costituzione; la cosa come materia formata; come *quid* ontologico nel senso più lato del termine; come "l'esserci oppure l'attuarsi di qualità sensibili [...] che si presentano, in una loro unità di fatto", nel senso che "l'esperienza ad ogni istante si attua in una varietà qualitativa implicante un qualche rapporto fra i vari" (Baratono, 1945: 154-155); come "un organismo, vivente di vita propria e dotato di una legalità interna [...] perfetta nell'armonia e unità conferitale dalla sua legge di coerenza, intera nell'adeguazione reciproca fra le parti e il tutto" (Pareyson, 1952; 266). "Forma" diviene così sinonimo di organizzazione e compiutezza di un oggetto sperimentabile o di una esperienza vissuta; in questo senso non si identifica col disegno razionale – col rapporto – esistente nella cosa, ma con la cosa stessa in quanto organizzata e resa qual è dal rapporto. In altre parole, non si intende per forma un puro disegno mentale astraiabile dalla cosa organizzata e sovrapponibile alla cosa informe, ma un disegno che fa corpo con la cosa, in virtù del quale la cosa vive ed è tale, ma che a sua volta assume realtà e consistenza solo in virtù del suo materiarsi in cosa. È un legarsi e

ordinarsi di “parti” che si fanno un tutto unitario secondo una legge e una finalità.⁵¹

In questo senso la forma non rimane più appannaggio della sola realtà artistica; la natura viene intesa come vita di forme,⁵² come forma di forme, come produzione formante... Concetto che fu rinascimentale, che fu romantico, che è contemporaneo, e che è passato da formulazioni panteistiche e misticizzanti a inquadramenti relazionistici ed organicistici;⁵³ da esigenze di identità e assolutezza, a più plastiche prospettive di mutamento e di metamorfismo.

In questa sede non ci interessa stabilire se questo organismo formale sia un dato ontologico, il frutto di una legislazione a priori dell'esperienza, o il risultato di una transazione percettiva. Rileviamo soltanto come questi concetti di “forma”, che ci provengono da differenti direzioni teoriche, esibiscono alcuni elementi in comune.

Definito questo concetto possiamo ora domandarci se la *forma* di Tommaso (e usiamo il termine in latino) possa rivestire un significato analogo. E a prima vista la risposta non può essere che negativa. La *forma* tomista è l'*entélécheia* aristotelica, principio strutturale della cosa. Essa non è la cosa strutturata, ma entra in composizione con una materia *signata quantitate* per concorrere alla nascita della cosa; la *forma* è attualità, perfezione, determinazione della cosa, ma la cosa è pur sempre composta anche di una materia che non è riducibile alla *forma*. E d'altra parte questa *forma*, che non si identifica con la materia, non può avere una sussistenza e una realtà se non individuandosi nella materia.

Un altro dei significati tomisti di *forma* è quello di *morphé* (figura); in questo senso la *forma* è una qualità e rappresenta la delimitazione quantitativa di un corpo secondo un aspetto esterno riscontrabile empiricamente; ma di questa accezione – che per ora risulta marginale – ci si occuperà più avanti. In conclusione parrebbe allora che la *forma* tomista abbia ben pochi punti in comune con quella “forma” di cui si è prima parlato. Senonché è noto che Tommaso usa talvolta il termine *forma* in un senso più lato, per definire non il principio strutturale degli esseri, ma lo stesso essere strutturato; vale a dire che egli impiega *forma* nel

significato di *essenza*. Ora l'essenza non è che la *sostanza* vista come suscettibile di comprensione e definizione. La *forma*, quindi, principio attuante della *sostanza*, sta sovente a indicare la sostanza stessa.

Che cos'è la sostanza? È l'*ens* come tutto completo, dotato di struttura analizzabile e costituente un'unità ontologica; è l'organismo che esiste *per sé*. Non è qualcosa di nascosto sotto le strutture, gli aspetti, le proprietà della cosa, ma è l'essere stesso della struttura, degli aspetti, delle proprietà (le quali non sono che maniere di essere della sostanza). La sostanza è centro di organizzazione, di selezione, di vita dei suoi molteplici aspetti. È la consistenza strutturale della cosa concreta.

Ora quella bellezza che si identifica con la perfezione stessa della cosa, che riposa sulla concretezza dell'atto d'esistere, che si identifica con la pienezza dell'essere, tanto da essergli trascendentalmente indisgiungibile, non può non riposare sulla sostanzialità. Quando dice che la bellezza si fonda sulla *forma* Tommaso intende affermare che si fonda sulla concreta sostanzialità della cosa. In effetti nel pensiero tomista i nessi intercorrenti tra *forma* e *substantia* sono così stretti e necessari che il riferimento a una per designare l'altra in determinati casi risulta legittimo. La destinazione naturale di una *forma* è quella di realizzarsi reificandosi in sostanza, e una sostanza si attua solo perché attuata da una *forma*; al di fuori di questo legame sia la *forma* che la sostanza sono puri nomi. La *forma* "è" solo quando componendosi con la materia s'incarna nella cosa; ma tuttavia la perfezione ultima della cosa, quella che fa sì che la sostanza sia e sia esistenzialmente e non solo essenzialmente, esorbita dalla *forma* stessa; *qui entra in gioco quella duplice composizione, basilare nel pensiero di Tommaso d'Aquino, tra forma e materia, preliminarmente, e tra essenza ed esistenza*. Prima di questa seconda composizione, la sostanza è una pura definibilità impoverita dell'esistenza reale, e mancante quindi di perfezione, in una visuale metafisica che pone a valore sommo non l'identità essenziale, ma la pienezza esistenziale.⁵⁴

D'altra parte c'è un testo (*Summa contra gentiles* II, 54) che chiarisce tutti questi concetti; l'*ipsum esse*, ci viene spiegato, non è l'atto della *forma* o della materia, ma della sostanza tutta; "*ipsa substantia est id quod est*". La perfezione non è appannaggio della

forma; la *forma* è *principium essendi* e in questo senso è *complementum substantiae*; ma l'esistenza concreta è l'atto proprio della sostanza e di conseguenza la perfezione – essenziale ed esistenziale – è l'attuarsi finale di un processo di cui la *forma* è solo l'elemento iniziale e propulsore.

Unde in compositis ex materia et forma nec materia nec forma potest dici ipsum quod est, nec etiam ipsum esse. Forma tamen potest dici *quo est*, secundum quod est essendi principium; ipsa autem tota substantia est ipsum *quod est*; et ipsum esse est qua substantia denominatur ens.⁵⁵

Solo nell'*ens* abbiamo la piena perfezione; quivi la sostanza veramente esiste, vive e si esplica. In altre parole, coll'*ens* abbiamo la cosa strutturata e concreta, l'organismo retto da un rapporto che informandolo lo fa essere, ma supera e inverte il rapporto puramente astratto portandolo a realtà esistenziale.

Quest'organismo, così concepito, ci pare abbastanza vicino a quel concetto di “forma” che avevamo tentato di abbozzare; vicino, naturalmente, nel suo aspetto strutturale, all'infuori della sua dipendenza ontologico-metafisica. Ora non è che questa dipendenza non sia centrale nel pensiero di Tommaso; ma rimane fermo il punto che gli *entia* di cui è popolato il cosmo tomista non sono pure manifestazioni simboliche della creatività divina; sono realtà concrete, e possono essere intesi come “forme”.

È chiaro oramai come la “forma” così definita si diversifichi dalla *forma* in senso stretto come *entelécheia*; e nel corso della nostra ricerca designeremo questa seconda sempre in latino (*forma*; in corsivo), mentre daremo a “forma” (termine italiano) il significato più vasto.

Dai testi presentati si potrebbe già concludere che la realtà ontologica fondamento di bellezza sia proprio la forma come organismo sostanziale. Tuttavia assumiamo questa conclusione come semplice ipotesi di lavoro; e vedremo come la ricerca sui tre criteri formali del Bello, rapportata continuamente a questo concetto, riconoscerà nella forma il naturale supporto ontologico e psicologico delle condizioni costitutive del valore estetico.

4.3. La *proportio*; dati storici

Affrontiamo ora il primo dei tre criteri del Bello, la *proportio*

sive consonantia.

Esaminando questo termine noi siamo favoriti da un fatto; il concetto di *proportio* è il concetto estetico più diffuso in tutta l'antichità e il Medioevo, l'unico universalmente accettato e inteso in modo univoco pur nella ricchezza delle sue sfumature. Per questo un esame delle fonti può essere insieme arduo e superfluo; il nucleo della ricerca dovrà piuttosto consistere nello stabilire tutte le implicanze nuove o importanti di questo vecchio concetto nel contesto sistematico del pensiero dell'Aquinate.

Tuttavia qualche cenno storico può essere illuminante.

La definizione classica del Bello come *chrôma kai symmetría* ritorna in modi diversi negli autori classici e viene ripresa dagli autori cristiani. Basti comparare questi due testi;

corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo.

(Cicerone, *Tusc.*, IV, 31)

omnis pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris.

(Agostino, *Epist.*, 3; *PL* 33, col. 65)

Tuttavia sarebbe inutile collazionare definizioni del genere senza vederne il significato profondo. E sin dall'inizio varrà la pena di mettere in luce due caratteristiche del concetto di proporzione quali si profilano nell'epoca greca. Una di queste stabilisce che la proporzione non è solo un criterio matematico descrittivo o pratico operativo, ma un *principio metafisico*. Un testo di Empedocle ci ricorda che "le divine personificazioni della bruttezza e della bellezza compariranno simmetricamente disposte accanto alle altre mistiche coppie della discordia e dell'armonia, dell'oscurità e della verità" (*Diels* 31 B 122); e questo altro non è che il principio pitagorico del numero come principio di fondazione dell'universo. Una breve rassegna di citazioni, peraltro assai note, servirà meglio di ogni altra dissertazione a individuare le fonti di ogni successiva discussione sul valore metafisico della *proportio*.

Tutte le cose che si conoscono hanno un numero; senza il numero non sarebbe possibile conoscere o pensare alcunché.

(Filolao, *Diels* 44 B 4).

Riguardo alla natura e all'armonia, le cose stanno così. La sostanza delle cose, che è eterna, e la natura stessa, richiedono conoscenza non umana, ma divina, tranne per questo che nessuna delle cose che sono e noi conosciamo sarebbe potuta venire all'esistenza, se non ci fosse la sostanza delle cose che compongono il cosmo, delle limitanti e delle illimitate. Ora, non essendo i principi né uguali né della stessa specie, non si sarebbero potuti ordinare in un cosmo, se non si fosse aggiunta l'armonia, in qualunque modo vi si sia aggiunta.

Se fossero stati simili e di egual specie, non avrebbero avuto bisogno dell'armonia; ma gli elementi che sono dissimili e di specie diversa e diversamente ordinati, devono poter essere conchiusi dall'armonia che li può tenere stretti in un cosmo.

(Filolao, Diels 44 B 6)

La virtù è armonia, e così pure la salute e ogni bene e la divinità. Di conseguenza anche tutte le cose sono formate secondo armonia.

(Pitagora, da Diogene Laerzio, *Vite* VIII).

Petrone dice che vi sono [...] 183 mondi disposti in forma di un triangolo equilatero di cui ogni lato comprende 60 mondi. I tre mondi restanti sono situati rispettivamente ai tre vertici, ma toccano quelli che si susseguono sui lati, ruotando senza irregolarità, come in una danza corale.

(Plutarco, *De defectu oraculorum* 22, 422d-e)

Per Pitagora “sono bellezza l'ordine e la simmetria e bruttezza il loro contrario, cioè il disordine e l'asimmetria”.

(Giamblico, *Vita Pyth.* 82)

Eudosso ed Archita giudicavano che i rapporti che costituiscono gli accordi fossero esprimibili in numeri; e pensavano che tali rapporti consistono in movimenti, e che il movimento veloce dà il suono acuto come quello che continuamente e rapidamente batte l'aria, e che quello lento dà suono grave, come quello che è meno veloce.

(Teone di Smirne, Diels 47 A 19a)

Laso di Ermione, come dicono, e il pitagorico Ippaso di Metaponto si servivano della velocità e della lentezza dei movimenti da cui derivano gli accordi [...] Trasferì sui vasi questi rapporti numerici. Di due vasi, ambedue della stessa forma, uno lasciò completamente vuoto e l'altro riempì a metà di liquido; percuotendoli entrambi gliene risultava l'accordo di ottava. E lasciando di nuovo uno dei vasi vuoto e riempiendo l'altro solo la quarta parte, facendoli risuonare otteneva l'accordo di quarta, e l'accordo di quinta poi riempiendone la terza parte, poiché il rapporto dei vuoti era nell'ottava di due a uno, nella quinta di tre a due, nella quarta di quattro a tre.

(Teone di Smirne, Diels 18 A 13)⁵⁶

Platone e Aristotele⁵⁷ non faranno altro che riprendere questi principi e inserirli in un contesto sistematico più vasto.

Contemporaneamente però la proporzione è *principio operativo*. Il testo antico più esplicito, per quanto ci è dato di ricostruirlo, era il *Canone* di Policleto;

Policleto di Sicione, allievo di Agelade, ha fatto il Diadumeno, figura effeminata di giovinetto, celebre per l'essere stato valutato cento talenti; e anche il Doriforo, virile figura di fanciullo. Fece pure quello che gli artisti chiamano il Canone e dove essi vanno a cercare le regole dell'arte come ci si rifà a una legge.

(Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia* 1, 34)

Ma il modo in cui Policleto intendeva la proporzione ci illumina subito su un punto fondamentale, che ritroveremo anche esaminando e interpretando i testi tomisti; la proporzione come principio filosofico, la cui formulazione non muta nel corso di due millenni, nella pratica artistica si realizza però secondo accezioni diverse. Il canone proporzionale egiziano, per esempio, era diverso da quello greco (cfr. Panofsky, 1924; trad. it.; 65 sgg.); gli egizi possedevano dei reticoli a maglie quadrate uguali che prescrivevano misure quantitative fisse, aggiungendo variamente un modulo unico. Per esempio, se una figura umana doveva essere alta diciotto unità, si stabilivano tre unità per il piede, cinque per il braccio e così via. Nella teoria proporzionale greca il criterio è invece organico, ispirato – diremmo – allo stesso principio retorico del *kairós* che domina l'argomentazione persuasiva; il criterio si fonda sulla convenienza richiesta dalla circostanza. Le unità non sono più fisse, ma la testa starà al corpo come il corpo alle gambe a seconda della posizione della figura e il mutare della prospettiva. Il che emerge chiaramente dalla descrizione che Galeno fa del Canone di Policleto;

La bellezza non risiede nei singoli elementi, ma nell'armoniosa proporzione delle parti, nella proporzione di un dito rispetto all'altro, di tutte le dita rispetto al resto della mano, del resto della mano rispetto al polso, di questo rispetto all'avambraccio, dell'avambraccio rispetto all'intero braccio, infine di tutte le parti a tutte le altre, come è scritto nel Canone di Policleto.

(*Placita Hippocratis et Platonis* V)

Il punto interessante è che la variabilità della proporzione non

obbedisce soltanto a una evoluzione storica del gusto, ma alla stessa situazionalità dello spettatore. Non esiste solo convenienza di una parte dell'opera rispetto a un'altra, ma dell'opera stessa e delle sue parti alle esigenze visive di chi la guarda. Questo principio è fondamentale per comprendere i brani tomisti concernenti appunto il rapporto tra le condizioni oggettive del Bello e la *visio* che le mette a fuoco. E lo si ritrova già elaborato compiutamente in un brano platonico;

FORESTIERO – Una prima arte che vedo nella mimetica è quella del copiare; e la copia più fedele la si ottiene nel lavoro d'imitazione, ricalcando il modello in tutte le sue dimensioni, vale a dire, in lunghezza, ampiezza, profondità, aggiungendo, inoltre, a ciascuna parte i colori che vi si intonano.

TEETETO – Che? Non tendono a far questo tutti gli imitatori di un qualche oggetto?

FORESTIERO – Non quelli, almeno, che dipingono o plasmano opere di gran mole. Ché, se riprodurebbero la verace proporzione delle bellezze, tu sai che così più piccolo del dovuto ci apparirebbero le proporzioni di su, più grandi quelle di giù, per esser lontane queste, le altre vicine, invece, ai nostri occhi [...] Non è esatto che, non curando gran che del vero, i pittori non imprimevano nelle immagini le proporzioni esistenti, ma quelle che sembrano belle? [...] E allora, il primo oggetto non sarà, dato che è fedelmente copiato, chiamarlo *copia*? [...] E questa parte della mimetica non si dovrebbe, come s'è detto prima, *l'arte del far copie*? [...] Ma come? Quello che a noi, perché non posti in un luogo adatto, sembra che sia copia del bello, ma per uno che avesse forza di abbracciare agevolmente la vasta dimensione, perderebbe ogni sua presunta rassomiglianza, come lo chiameremmo? Non forse, poiché esso pare, ma non è copia, *parvenza*? [...] Ora codesta arte, la quale non forma copie ma fa parvenze, temeremmo di dir male, definendola come *l'arte delle parvenze*?

(*Il sofista* 235e, 236a, trad. it. cit.)

È alla luce di questa pagina che possiamo allora comprendere una distinzione posta da Vitruvio e che ha dato motivo di discussione ai suoi interpreti. Si tratta della distinzione tra *symmetria* ed *eurythmia*.

La *symmetria* è la “ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio” e lo “ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatas ad universae figurae speciem ratae partis responsus” (*De architectura* III, 1; I, 2); ma la *eurythmia* è una “venusta species commodusque aspectus”, e cioè una bellezza che appare tale perché adeguata alle esigenze dell'occhio. Il concetto di proporzione si apre a varie

sfaccettature. Bisogna tenerle presenti tutte per capire la sua diffusione e la sua differenziazione nella tradizione medievale.

Il Medioevo lo coglie anzitutto come strumento di definizione metafisica; e la radice di questa impostazione la si ha nel brano della *Sapienza* secondo cui Dio ha disposto tutte le cose nel numero, nella misura e nel peso. *Numerus, pondus, mensura* (o *modus, species* e *ordo*) sono le triadi sapienziali che permettono di fondare il Bello come proprietà trascendentale dell'Essere (Svoboda, 1927). La Bellezza non è un *ornamento* realizzabile per mezzo di alcune regole pratiche, è una *modalità* cosmica che le regole permettono di individuare nell'arte, in omologia con la legge che regola l'universo. La proporzione è il principio che sancisce la parentela numerica tra tutti gli enti.

La prima apparizione medievale di una estetica pitagorica delle proporzioni la si ha con Boezio.⁵⁸

Boezio riprende le scoperte musicali dei pitagorici (vedi ad esempio il brano di Teone di Smirne citato poc'anzi) e riporta appunto l'episodio di Pitagora che scopre, davanti alla bottega di un fabbro, che l'altezza dei suoni prodotta dai martelli è proporzionale al peso dei martelli stessi. Ne nasce quindi una definizione di consonanza come "dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia" e l'affermazione che "consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest".⁵⁹ Ma la consonanza non è solo oggettiva; riguarda anche la convenienza tra suono e percezione; "consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter unifirmiterque auribus accidens". L'anima e il corpo sono soggetti alle stesse leggi che reggono l'universo, e queste leggi sono leggi musicali. L'animo umano modula i suoi sentimenti sulla scia dei modi musicali, l'adolescente di Taormina ubriaco modera i suoi furori non appena i musicisti presenti passano dal modo frigio al modo ipofrigio... Macrocosmo e microcosmo si trovano apparentati da una unica legge matematica che è al tempo stesso legge di convenienza estetica. Proporzione psicologica e proporzione cosmica; la nota teoria pitagorico-boeziana della musica mondana, prodotta dal ruotare dei sette pianeti intorno alla Terra prevede che i suoni siano tanto più acuti quanto il pianeta è lontano dalla Terra e quanto dunque più rapido il suo movimento (*De institutione musica* 1, 2).⁶⁰

Il pitagorismo nella cultura medievale è dunque mutuato dalla teoria musicale boeziana, e sarebbe difficile disquisire sul concetto di *proportio* senza tener presente questo importantissimo filone.

Tanto per fare due esempi, ecco Giovanni Scoto Eriugena che parla della bellezza del creato costituita dalla consonanza dei simili e dei dissimili; e come in una composizione musicale, le singole voci, prese a se stanti, non dicono nulla, ma si compongono nella forma globale dando una impressione di grande dolcezza (*De divisione naturae libri quinque* III, PL 122). E più tardi Onorio di Autun, nel *Liber duodecim quaestionum*, spiegherà in un capitolo “quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa genera in modo chordarum sit consonantia” (PL 170, col. 1179). In Tommaso ritroveremo numerose citazioni, a proposito della *proportio*, ispirate alla teoria e all’esperienza musicale.

Ma Pitagora era stato ripreso anche da Platone nel *Timeo*. E sul *Timeo* si fonda la cosmologia della scuola di Chartres; “Il loro cosmo è lo sviluppo, attraverso gli scritti aritmetici di Boezio, del principio agostiniano secondo il quale Dio dispone ogni cosa *ordine et mensura*, e si ricollega al concetto classico di *kósmos*, come *consentiens conspirans continuata cognatio*, sorretta da un principio divino che è *anima, provvidenza, fato*” (Gregory, 1955; 214). Era infatti il *Timeo* che ricordava al Medioevo che “Dio, volendolo assomigliare al più bello e al più compiutamente perfetto degli animali intelligibili, compose un solo animale visibile, che dentro di sé raccoglie tutti gli animali che sono naturalmente affini [...] E il più bello dei legami è quello che faccia, per quanto è possibile, una cosa sola di sé e delle cose legate; ora la proporzione compie ciò in modo bellissimo” (31e).

La Natura, per la metafisica di Chartres, è un principio attivo che presiede alla nascita e allo sviluppo delle cose (cfr. Gregory, 1955; 182) e il compimento della sua operazione si svolge attraverso una *exornatio mundi* che è ordine ed è *collectio creaturarum*. Differenziandosi per peso e per numero la materia si circoscrive nei suoi contorni, prende figura e colore; l’*ornatus mundi* appare secondo leggi proporzionali e si determina in forme, ma fa questo seguendo leggi matematiche che agiscono dal profondo della forza formativa della *vis naturale*, “vis

quaedam rebus insita, similia de similibus operans” come dirà Guglielmo di Conches nel *Dragmaticon*. Quindi nella metafisica carnotense il numero regge evidentemente il mondo, ma questo numero non è una astratta regola matematica, bensì un principio organico. Non il numero presiede alla natura, ma la natura agisce come forza creatrice reggendosi anche sul numero. Come dice Alano di Lilla nel *De planctu naturae*, essa è “Dei proles genitrixque rerum, vinculum mundi, stabilisque nexus” ed è “pax, amor, virtus, regimen, potestas, ordo, rex, finis, via, dux, origo, vita, lux, splendor, species, figura, regula mundi” (PL 110).

Se nella metafisica carnotense la teoria delle proporzioni matematiche si compone in una visione più organica, il Medioevo è peraltro attraversato da un altro filone pitagorico-mistico fondato sulla primalità dell’idea di proporzione numerica. Si tratta di quella metafisica dell’*homo quadratus* che si origina dalle dottrine di Calcidio o di Macrobio, che affermava; “Physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt” (*In Somnium Scipionis* II, 12).

Si tratta di un’allegorizzazione, in chiave matematica, delle proporzioni umane; quattro sono i punti cardinali, quattro i venti principali, quattro le fasi della luna, quattro le stagioni, quattro le lettere del nome Adam, quattro è la cifra del tetraedro del fuoco, *quattro*, numero macrocosmico, sarà dunque anche regola del microcosmo, e la larghezza di un individuo a braccia spalancate corrisponderà alla sua altezza, dando così i due lati uguali di un quadrato ideale; quattro saranno gli umori, quattro le età della vita; e *quattro* sarà il simbolo della perfezione morale, così che l’uomo tetragono (di dantesca e aristotelica memoria) sarà l’uomo forte e umanamente agguerrito. A questa regola proporzionale si rapporterà di conseguenza anche la regola architettonica della cattedrale, che sarà a scala d’uomo secondo ben definite proporzioni; sulla linea del precetto vitruviano per cui “non potest aedes nulla sine symmetria atque proportionem rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem”. Ma per le sottili analogie che legano il quadrato al cerchio, l’Uomo Quadrato sarà al tempo stesso Uomo Pentagonale; si tratta del concetto circolare dell’uomo – risalente anch’esso a Vitruvio – per cui esso è iscritto in un cerchio avente per centro l’ombelico e la cui circonferenza

vien toccata dalla punta delle dita, dai piedi e dalla sommità del capo; cinque dunque le estremità del corpo, cinque i sensi, cinque il simbolo dell'unione propagatrice della specie (3 maschio + 2 femmina), *cinque* – in scala macrocosmica – il numero della sfera terrestre, cinque le zone elementari, cinque i generi dei viventi – uccelli, pesci, piante, animali terrestri, uomo – mentre in scala mistica la pentade, come ha presieduto alla Creazione, presiede alla manifestazione di Dio (il *Pentateuco*, le cinque piaghe); su di un piano di mistica matematica, infine, *cinque* è il numero circolare che moltiplicato per sé rinvia su di sé ($5 \times 5 = 25$; $25 \times 5 = 125$; $125 \times 5 = 625$ ecc.).⁶¹

L'estetica dell'*homo quadratus* può sembrare una semplice trasposizione teoretica di principi pratico-operativi. Ma vi si sottende, è chiaro, ancora una volta il principio della identità tra valore estetico e valore morale, tra valore estetico e valore mistico soprannaturale, tra valore estetico e valore cosmologico.

Quanto alla *proportio* come regola pratico-operativa, il Medioevo, senza teorizzarne la duttilità, la incarna. Ogni volta che la proporzione ritorna come unità nella varietà, *apta coadunatio diversorum*, o in qualsiasi altra veste, occorre sempre commisurarne la formulazione teorica alla realizzazione pratica cui si riferisce o a cui si potrebbe riferire per ragioni di contemporaneità. E vedremo che si sta sempre parlando di qualcosa la cui struttura concreta è via via mutata anche se la definizione filosofica è rimasta la stessa.

Un esempio rivelatore ci è dato dalla pratica musicale. La teoria parla, secolo dopo secolo, di *proportio*. Ma quale senso dà il musico a questo termine? Un conto è il tipo di *consonantia* che deve realizzare nel IX secolo l'autore di tropi, che deve adattare proporzionalmente le parole a un giubilo allelujatico, facendo corrispondere le varie sillabe ai vari movimenti della melodia; e diverso il tipo di conoscenza che nel XII un polifonista come ad esempio Pérotin deve realizzare quando stabilisce una sorta di pedale in cui tre o quattro voci tengono la stessa nota per sessanta misure, mentre da questa nota generatrice si innalzano le sue elaborazioni contrappuntistiche, come i pinnacoli di una cattedrale gotica. Siamo sempre alla "*diversarum vocum apta coadunatio*"⁶² ma è chiaro che la formula, nel corso delle due esperienze, ha cambiato di senso. Il pratico non teorizza sulla

proportio; dice ad esempio; “chi compone un *conductus* deve trovare dapprima un canto, il più bello possibile. Poi vi deve costruire sopra un discanto” (Francone di Colonia, in Coussemaker, 1864-76; 132). Ma il pratico dà sensi sempre diversi a espressioni come “bello” e “conveniente”. Nel IX secolo l’intervallo di quinta costituisce ancora una consonanza imperfetta, nel XII secolo il codice del discanto riconosce la quinta come gradevolissima all’orecchio e in sé perfettamente consonante. La convenienza è una conquista progressiva.

I poeti e i teorici della versificazione non si comportano diversamente. Nell’VIII secolo Beda sa già benissimo che esistono sia una metrica quantitativa che una metrica sillabica e che il criterio proporzionale cambia a seconda del parametro scelto (cfr. Saintsbury, 1900-1904; 4040) e gli autori che seguiranno non mettono in discussione questo fatto. Nel XIII secolo Geoffroy de Vinsauf nella sua *Poetria nova* parla di una convenienza dell’*ornatus* che non si fonda affatto su regole matematiche ma su regole psicologiche, su abitudini foniche, diremmo meglio – oggi – su un codice connotativo già assestato e riconosciuto. Così sarà appropriato definire *fulvum* l’oro, *nitidum* il latte e *praerubiconda* la rosa. Perché? È chiaro che non si tratta più di una parentela fondata sulla legge cosmica del numero, ma piuttosto su sistemi di convenzioni letterarie. Nello stesso modo Geoffroy teorizza le leggi dell’*ordo naturalis* e dell’*ordo artificialis*, e individua leggi di convenienza narrativa all’interno di ciascuno dei due modelli. Non siamo più sul piano dell’estetica, e dell’estetica metafisica, siamo sul piano delle poetiche.⁶³ Gli autori di poetiche del XIII secolo danno precise istruzioni per ottenere effetti simmetrici nel concatenamento delle scene narrate, nel gioco della simultaneità delle vicende;⁶⁴ ma è lo stesso tipo di precetto che dava Plinio il Giovane quando dimostrava che la descrizione omerica dello scudo di Achille non era lunga perché giustificata dallo svolgersi degli eventi successivi...⁶⁵ Il criterio matematico lascia il posto a un criterio di gusto la cui misura non è musicale, ma retorica, e dipende più dalla dottrina del *kairós* che non dalla teoria matematico-musicale della *proportio*.

Gli stessi problemi si ritrovano nelle arti figurative (cfr. Réau, 1951); ciò che rende proporzionata e lecita una figura è spesso lo spazio in cui essa si iscrive, lunetta del timpano, colonna del

portale, tondo della facciata, lettera miniata di messale. Quando la regola proporzionale è data dal contesto in cui l'immagine si inserisce e non da un Canone universale come nel caso della statuaria greca, il concetto di convenienza si scinde in una serie di vari concetti tutti complementari. La proporzione non è una misura assoluta, ma il principio generale di una necessità di misura. Ci sono infiniti modi di fare secondo proporzione. La proporzione avrà un senso come principio mistico simbolico,⁶⁶ un altro come regola tecnica, un altro ancora come ritmo oggettivo, esteticamente gradevole; e ci saranno moltissimi modi di essere simbolicamente proporzionati a qualcosa che il rapporto proporzionale incarna, moltissimi modi di essere tecnicamente efficaci, e moltissimi di essere esteticamente gradevoli. Esaminando i testi tomisti vedremo come, più o meno consciamente omologando le esperienze dei pratici, il teorico riesca infine, in un contesto sistematico duttile e comprensivo come quello ileomorfo, a giustificare tutti questi modi di intendere la *proportio*.

4.4. La *proportio* in Tommaso d'Aquino

Un primo accenno alla *proportio* (dopo quello relativo al Bello) lo troviamo nella *quaestio* 12, art. 1 della *Prima pars*, dove si sta discutendo sulla possibilità da parte dell'intelletto creato di vedere Dio per *essentiam* e, tra le varie obiezioni, ci si chiede se tra il conoscente e il conosciuto non debba sussistere una certa proporzione (che tra l'uomo e Dio pare impossibile). A questo proposito, nella *responsio* 4, si tenta di definire il concetto di *proportio*, stabilendone due accezioni; “Uno modo, certa *habitus* unius quantitatis ad alteram, secundum quod duplum triplum et aequale sunt species proportionis”, e questa sarebbe una proporzione nettamente matematica e quantitativa; “alio modo, quaelibet *habitus* unius ad alterum *proportio* dicitur”; e questa ci appare come una proporzione di carattere qualitativo, vista come rapporto non strettamente matematico tra due entità, ma come rapporto “abituale”, possibilità di riferimento o analogia, sussistenza di un accordo qualsiasi che pone le due o più entità sotto la regola di un dato criterio unificante.

Nella *quaestio* in esame l'*habitus* è vista come rapporto tra

creatura e Creatore, rapporto che, ponendo una certa affinità originaria, permette, in apposita situazione, la stessa visione essenziale di Dio. Ma la distinzione qui presentata supera i limiti della questione; in effetti la proporzione abituale assume svariati aspetti nel pensiero tomista, talora avvicinandosi alla proporzione numerica, altrove costituendosi in relazioni meno mensurabili. Si impone quindi un esame dei vari tipi, o meglio, di *alcuni* tipi fondamentali di proporzione. La *proportio* ci appare anzitutto come ontologicamente costitutiva delle cose, ed è in questi suoi aspetti rigidamente oggettivi che va anzitutto individuata.

In un capitolo della *Summa contra gentiles* che affronta lo stesso argomento della visione di Dio (III, 54), parlando della *proportio* come “habitus unius ad alterum” (della proporzione abituale, quindi), si chiarisce; “ut materiae ad formam, vel causae ad effectum”. Questo ci indica subito la direzione della ricerca.

A) La proporzione può essere dunque intesa anzitutto come la *convenienza della materia alla forma*. L’adattamento della materia alla forma, il comporsi di una semplice potenzialità alla forma ordinatrice e attuante, deve avvenire secondo un progressivo adattarsi e integrarsi dei due poli, per cui la materia si sottomette alle esigenze della *forma* sino a divenire, dalla sua primitiva anonimità, la materia di *quella forma*, sino a comporsi in una sostanza individua e autonoma.

Omne agens quod in agendo requirit materiam praeiacentem, habet materiam proportionatam suae actioni, ut quicquid est in virtute agentis, totum sit in potentia materiae; alias non posset in actum producere quicquid est in sua virtute activa, et sic frustra haberet virtutem ad illa.

Così nella *Summa contra gentiles* II, 16; e in questo capitolo (“Quod Deus ex nihilo producit res in esse”) nella descrizione esemplificativa dell’azione di un qualsiasi agente non divino sulla materia, troviamo come rappresentato il moto progressivo con il quale la materia si dona all’ordine formante; un proporzionarsi come processo. E ancora troviamo *Ibid.* II, 81;

Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.

Tutto ciò conferma nel più inequivocabile dei modi che la

proportio come regola estetico-ontologica si riferisce alla sostanza tutta, “forma” come organismo. La *proportio* non è proprietà della *forma* come atto sostanziale; c’è un testo del commentario al *De anima* (I, 9, parr. 144-145) che è estremamente esplicito al riguardo;

quia proportio huiusmodi non est forma, sicut ipsi credebant, sed est dispositio materiae ad formam. Et si accipiaturs proprie harmonia compositionis pro dispositione, bene sequitur, quod manente dispositione materiae ad formam manet forma, et destructa dispositione removetur forma.

La forma introduce un ordine e un disegno nella cosa, ma c’è una serie di rapporti in cui la *forma* stessa entra come elemento di un tutto che la supera; uno di questi è appunto la convenienza che lega la materia alla *forma*.

B) Un altro genere di proporzione è quello che si stabilisce *tra l’essenza e l’esistenza* di una cosa. Il concetto è così elementare che può passare inosservato; ma in effetti tra l’essenza dell’oggetto e la intensità del suo atto d’esistere intercorre un rapporto naturale, sia di necessità che di convenienza; lo stesso rapporto che si pone *tra una potenza e il suo atto*.

In quocumque enim inveniuntur aliqua duo quorum unum est complementum alterius, proportio unius eorum ad alterum est sicut proportio potentiae ad actum, nihil enim completur nisi per proprium actum [...] Ipsum esse est complementum substantiae existentis.

(*Summa contra gentiles* II, 53)

Questo punto chiarisce ancor meglio il problema della trascendentalità del Bello; ogni cosa è proporzionata per il fatto che è. Una cosa è nell’atto di composizione tra essenza ed esistenza, e quest’atto è una *proportio*, un concordare, un armonizzarsi; e la proporzione è costitutiva di bellezza. Ogni ente dunque, in quanto è, è bello poiché è in virtù di un’armonia. È bello in quanto è, ed è in quanto è bello, in quanto cioè si pulcrifica nel proporzionarsi. Questo aspetto (che forse non è stato mai rilevato da alcun commentatore in termini di *proportio*) pone evidentemente la bellezza in un piano metafisico estremamente rarefatto; vedremo dopo come questa bellezza ontologica sia difficilmente rilevabile dall’uomo, sia per la sua assoluta evidenza e semplicità, sia contemporaneamente per la

profondità delle sue ragioni, chiare solo all'occhio creativo. Però la logica del sistema tomista comporta anche questo aspetto.

C) Ancora una *proportio* è quella sensibile, fondamentalmente quantitativa, che si istituisce tra più elementi regolati; si tratta della tipica *proportio* musicale (e per estensione, plastica e coloristica) che reca immediato diletto;

Homo delectatur secundum alios sensus [...] propter convenientiam sensibilium [...] sicut cum delectatur homo in sono bene harmonizato.

(S. Th. II-II, 141, 4 ad 3)

La speculazione musicale, massime quella boeziana, aveva ormai reso familiare il concetto.

D) Ma la proporzione non è soltanto un legame sensibile; è anche convenienza razionale pura, legame logico, armonia consequenziale, proporzione alle leggi del pensiero; ed esiste una proporzione morale, come seguito di azioni o di pensieri ordinati secondo le leggi etiche, proporzionati ai dettami pratici della ragione naturale o ai dettami superiori della ragione divina. I testi al riguardo sono numerosi ed espliciti. Citiamo per esempio S. Th. II-II, 145, 2;

Ad rationem pulchri, sive decori, concurrunt et claritas et debita proportio, dicit enim quod *Deus dicitur pulcher sicut universorum consonantiae et claritatis causa*. Unde pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis, sive actio eius, sit bene proportionata secundum spirituales rationis claritatem. Hoc autem pertinet ad rationem honesti, quod diximus idem esse virtuti, quae secundum rationem moderatur omnes res humanas. Et ideo honestum est idem spirituali decori. Unde Augustinus dicit, in libro octogintatrium quaest., *honestatem voco intelligibilem pulchritudinem, quam spirituales nos proprie dicimus*. Et postea subdit quod sunt multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur.

Attraverso queste affermazioni Tommaso si lega alla lunga tradizione che da Cicerone a Guglielmo d'Alvernia aveva rapportato il *pulchrum* (o *decens*) all'*honestum* (*kalòs kagathós*). Ma ciò che lo distingue è anzitutto il fatto che egli batte con particolare insistenza sull'aspetto proporzionale (e quindi formale) di questa bellezza, in secondo luogo nel fatto che questo

rapporto non si identifica col Bello *tout court*, ma si presenta come una delle tante forme di bellezza. Si potrebbe anzi osservare che anche questo tipo di bellezza tende a tradursi in bellezza sensibile, in quanto ciò che viene ricercato è appunto la convenienza di un elemento verificabile (un atto, una parola, un movimento) a una regola spirituale.

A questo punto si renderebbero possibili due interpretazioni, ugualmente giustificate da alcuni testi tomisti.

Prima interpretazione; non si dà bellezza se non nella sostanza concreta. Anche a proposito della proporzione razionale il rapporto formale si iscriverebbe in una evidenza fisica e quasi si incarnerebbe in essa; così che, come per una danza si percepisce la rispondenza tra un comportamento esterno e un ritmo matematico che lo regola, parimenti nella vita morale è possibile godere della rispondenza di un comportamento verificabile a un ritmo morale che vi presiede. In Tommaso è presente anche questo aspetto, e così può venir fondata la bellezza dell'azione buona e l'esteriore dignità dell'uomo onesto.

Seconda interpretazione; Tommaso rivolge un'attenzione estetica anche al semplice ritmo spirituale, non incarnato in azione alcuna. Anzi, parrebbe che proprio qui risieda la proporzione fondamentale e la bellezza più vera e più pura;

Utrumque autem eorum (proportio et claritas) radicaliter in ratione invenitur [...] Et ideo in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo.

(S. Th. II-II, 180, 2 ad 3)

Questa eccezionale dignità conferita al rapporto puramente intellettuale ci fa ricordare le teorie di Boezio sull'eccellenza del teorico musicale di fronte al musico; e in effetti siamo di fronte a una manifestazione del cosiddetto intellettualismo tomista in campo estetico.

Questa duplicità di interpretazioni può essere chiarita distinguendo tra una nozione del Bello in linea di principio e una definizione del Bello quale è esperito di fatto. In linea di principio l'aspetto costitutivo della bellezza, per Tommaso, non consiste nella composizione di una regola spirituale col sensibile ("folgorazione di intelligenza su di una materia intelligentemente disposta"), ma *essenzialmente* in una condizione di organicità. In

questo senso alla forma non è tanto essenziale una concretizzazione materiale (se pur in un modo o nell'altro essa si manifesta come concreta, non foss'altro che come parola pensata o atto preveduto), quanto una regola di *organicità*. Ora il concetto tomista di forma, che abbiamo assimilato alla sostanza concreta per il fatto che nella quasi totalità dei casi si realizza appunto come tale, in effetti, nel suo aspetto più elementare e (a quanto pare) più nobile, si presenta come organizzazione pura, mentre la ricchezza sensibile, la pienezza dei rapporti materiali, delle luci, dei suoni, dei colori, dei valori plastici non gli risulta essenziale. Ciò che conta è dunque la organicità; *per se et essentialiter* la bellezza consiste in ciò.

Tutto il resto si presenta come una ulteriore ricchezza di elementi proporzionati quale appare *di fatto*; ma in fin dei conti questo "resto" aumenta o addirittura determina la congenialità della bellezza all'uomo. Tommaso si limita quindi a dirci che essenzialmente, radicalmente (e cioè nelle sue coordinate, nelle sue dimensioni elementari) la bellezza si ritrova nella vita contemplativa, ma non afferma che questo sia il genere di bellezza che più facilmente e pienamente offra all'uomo quell'empito di gioia, quella *delectatio*, quel robusto e totale piacere che consegue a ogni apprensione estetica.

Diremmo pertanto che questa discussione sulla bellezza razionale pura riveste più che altro un valore esemplificativo. Ma questo non significa che Tommaso adoperasse il concetto in senso metaforico; è anzi peculiare della sua mentalità questa attenzione e questo valore conferito al razionale puro. Evidentemente la bellezza della forma razionale è quella che più si avvicina alla bellezza di Dio; in Dio infatti, assoluta semplicità (dove di unità nella molteplicità parrebbe impossibile parlare), la *proportio* si manifesta come armonia degli attributi, convenienza della propria Provvidenza alla propria Volontà, di questa alla Bontà e alla Giustizia, della propria Sapienza alla propria Potenza ecc. Come questa distinzione tra linea di principio e linea di fatto continui a sussistere e non si componga mai completamente, ma ponga anzi in contraddizione finale tutta l'estetica tomista, lo vedremo nel capitolo 8, dove si discuterà quale tipo di bellezza sia congeniale all'uomo.

E) La proporzione assume ancora altri aspetti. Essa viene pure

intesa come *adeguazione della cosa a se stessa*, cioè al suo dover essere; adeguazione della cosa a quell'ideale che il concetto di essa propone; adeguazione al tipo che la *forma* tende a realizzare. In secondo luogo si ha una *convenienza della cosa alla sua funzione*, alla sua finalità propria. I due tipi di adeguazione sono strettamente legati; realizzando se stessa la cosa si fa proporzionata alla sua funzione.

Duplex est rei perfectio; prima et secunda. Prima quidem perfectio est secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit. Perfectio autem secunda est finis. Finis autem vel est operatio, sicut finis citharistae est citharizare; vel est aliquid ad quod per operationem pervenitur, sicut finis aedificatoris est domus, quam aedificando facit. Prima autem perfectio est causa secundae; quia forma est principium operationis.

(S. Th. I, 73, 1 co.)

Queste due proporzioni si pongono quindi a loro volta in rapporto comportandosi rispettivamente come potenza ed atto, esistenza perfezionata, così che ciascuna di esse diviene contemporaneamente polo di una nuova e più profonda proporzione. E mentre la prima perfezione è principio d'operazione della seconda, si può dire nello stesso tempo che la seconda, la perfezione finale della cosa, si fa regola della costituzione di essa, regola e legge della *perfectio prima*.⁶⁷

Questa formulazione ci sembra porre il concetto di *proportio* estetica al di là (o al di qua) di una dialettica di “bellezza vaga” e di “bellezza aderente”; sia l'adeguazione autoteleologica alle proprie esigenze formali, sia l'adeguazione teleologica a un fine (o alle capacità di realizzare un fine), vale a dire la convenienza funzionale della cosa, costituiscono due tipi diversi di proporzione riconducibili però alla medesima legge estetica.

Comunque il senso della bellezza come capacità funzionale era vivo nell'epoca, e già Isidoro di Siviglia parlava della “decenza” dell'ordine delle dita della mano, magnificando la funzione e il posto di ciascuna;⁶⁸ e una mentalità finalistica come quella medievale non poteva trascurare questo aspetto della vita formale e della realtà estetica.

F) Alla luce di tutte le conclusioni che precedono si può comprendere come la proporzione assuma aspetti

simultaneamente complessi e si presenti sovente non come rapporto biunivoco, ma come reticolo relazionale estremamente fitto.

Il rapporto può essere di un elemento a un altro, o di due a un terzo (così in *Summa contra gentiles* II, 16); è aperta dunque la via per considerare il rapporto di tre, di quattro, di infiniti elementi che, proporzionati tra di essi, tutti si proporzionano a un termine unificante; il quale a sua volta può essere elemento di una nuova molteplicità di elementi tra loro uniti e insieme unificati e riassunti; e così all'infinito. In sintesi il problema si presenta come quello del rapporto tra le parti fra di loro, e di tutte le parti col tutto.⁶⁹

Questo tipo di rapporto plurimo, che costituisce il genere di ordine più facilmente rilevabile nell'organismo (naturale e artistico), possiede dunque una capacità di duplicazione proporzionalmente progrediente. Del rapporto descritto nella sua forma più semplice, proprio dell'organismo elementare e normalmente percepibile, sino al rapporto che attraverso successive – per così dire – elevazioni al quadrato, assume dimensioni cosmiche. Siamo al Cosmo come Forma; al tutto come organismo proporzionato; al Macrocosmo come Ordine.

Tommaso dedica parecchie pagine alla Bellezza del Cosmo visto come Ordine e Proporzione, specie nel *Commentario ai Nomi*. Dal mondo delle forme passiamo qui alla Grande Forma ideata dall'Artefice Sommo. È il mondo del *Timeo* e della scuola di Chartres, suggerito direttamente da Dionigi e molto probabilmente da Boezio. Ora quella che in Dionigi è una cascata di immagini entusiastiche, qui diviene descrizione rigorosa dell'ordine; e quella che in Boezio era visione matematica e musicale, qui si traduce in visione più naturalisticamente organica. Il Cosmo è come la iperbole della forma, la metafora gigantesca della vita.

Il Cosmo come armonia di molti ordini; “ma l'armonia di tanti *ordines* è un Ordine, precisamente un'unità formale dinamica di rapporti dell'essere molteplice e diverso” (Silva-Tarouca, 1947; 76, nota 7). Ciascun essere nel Cosmo si limita dunque da se stesso mantenendosi nei confini della propria forma, e tuttavia tutti gli enti fan parte di un tutto immenso che tutti l'un nell'altro contiene; per usare un'efficace espressione del De Bruyne, gli enti

nel Tutto cosmico “s’emboîtent les uns dans les autres”.⁷⁰

Oltre alla convenienza per cui le creature si ordinano tra di loro esiste quest’ordine superiore per cui “omnia creata ordinantur in Deum”. Quest’ordine cosmico può dare inizio a una serie di considerazioni centrali nel pensiero tomista; può presentarci la prospettiva finalistica del Creato e l’azione ordinante della Provvidenza divina, e può esser tradotto in termini di suprema Bontà realizzantesi nelle cose; e tutto ciò costituisce indubbiamente come l’anima della visione metafisica dell’Aquinate. Ma quanto al problema che ci interessa, anch’esso non è rimasto estraneo al nostro filosofo; e numerose pagine del *Commentario ai Nomi* rivestono questo indubbio carattere di riflessione estetica sugli aspetti formali della Proporzione Universale.

Certamente non è facile porre un ordine rigoroso allo scoppiettante gioco di immagini dell’Areopagita; ma proprio per questo la fenomenologia della proporzione cosmica risulta ricca ed esaustiva. Il Cosmo si presenta come il grande organismo organizzante forme, tutte proporzionate a sé e a sé identiche, e tutte inserite in un gioco di rapporti *propter convenientiam in substantia quantitate aut qualitate*; nel rapporto proprio alla loro realtà sostanziale; nel rapporto matematico che le lega; nel rapporto qualitativo dei generi e delle specie; nell’unificarsi dei contrari nel genere e nella materia; nel fondersi delle parti nel tutto e nel contemporaneo loro distinguersi (“hac autem omnia ad causalitatem pulchri reducuntur, quia pertinent ad consonantiam”); nel rapportarsi delle entità inferiori alle superiori, sì da poter essere accolte in queste, e nel convenire delle superiori alle inferiori per modo di ordinazione e governo; nella mutua disposizione delle realtà uguali; nel mantenersi delle cose nei loro limiti normali e nel convenire delle parti tra loro secondo le leggi del tutto,

sicut multi lapides conveniunt ad invicem ex quibus constituitur domus et similiter omnes partes universi conveniunt in ratione existendi; et hoc ideo dicit, quia non solum ex pulchro sunt mansiones rerum in seipsis, sed etiam communionem omnium in omnibus secundum proprietatem uniuscuiusque;

e nel reciproco aiuto e sostegno delle diverse parti,

sicut tectus et paries sustentantur in fundamento et tectum cooperit parietem et fundamenta [...] Partibus ergo sic dispositis, sequitur earum compositio in toto, secundum quod ex omnibus partibus universi constituitur una rerum universitas.

Il tutto per modo di *localis continentia* e di *temporis successionem* (“haec autem dicit ex pulchritudine causari”). E alla bellezza si riduce il gioco dei moti e delle quieti che popola e muove l’universo, retto da suprema proporzione armonia e ritmo (cfr. cap. IV, 1, 4, 5 e 6; cap. IX; cap. X; cap. XI).

Tutto questo Ordine sommo, vita regolata di una dinamica molteplicità, si compone, in virtù della Misura che lo fa uno, in una visione di Pace; la Pax come *tranquillitas ordinis*. L’ordine è vita – si è detto – ma la dinamicità ordinata si offre come Pace. Ricordando quell’articolo del *De veritate* in cui la Pax viene identificata al Bello, ci rendiamo conto del perché di tale uguaglianza; la Pace è l’immobile perfezione della proporzione realizzata, è il Bello come risultato; “appetitum terminati ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa”.

Il Mondo come Grande Animale ci si è dunque offerto nella sua Suprema Organicità; ma la visuale metafisica di ampio respiro si è presentata anche come solenne metafora della realtà formale. Visto attraverso la rifrazione macroscopica del Cosmo creato, l’aspetto formale di ogni organismo ci ha rivelato la sua bellezza propria. Bellezza ontologicamente immanente, consistente in un rapporto che né si sovrappone alla cosa né vanifica la cosa in puro disegno, ma fa della cosa una struttura nel cuore della sua realtà esistenziale; per cui la ragione d’esistenza si fa ragione di bellezza, perché ragione di ordine e proporzione.

G) A questi infiniti aspetti ontologici della proporzione si aggiungono però aspetti psicologici. Anch’essi rientrano nell’ordine cosmico, ma richiedono di essere esaminati a parte per l’interesse estetico che presentano.

Si tratta del rapporto psicologico che si stabilisce *tra il senso e il sentito e tra l’intelligenza e la cosa intelletta*. Un primo rapporto è quello che regola la convenienza di un dato organo sensoriale a una data qualità oggettiva, dell’occhio ai colori, ad esempio, o dell’udito ai suoni. Ma di fronte alla regolarità oggettiva dei fenomeni sensibili (alla proporzione melodica di una serie di

suoni, o alla convenienza di più colori) il senso rivela ancora una connaturalità, una capacità di cogliere e discernere la regola che induce a parlare di esso come una *ratio* quasi, e comunque come di una proporzione. Abbiamo già rilevato tutto ciò in Boezio; e importanti accenni ritroviamo nella *quaestio* 5 (art. 4, ad 1) della *Prima pars*;

sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus, nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva.

Questo testo trova poi una più ampia esplicazione nel Commentario al *De anima* (II, 2, parr. 597-598). Tommaso commenta un brano aristotelico in cui si dice che “si autem symphonia vox quaedam est, vox autem et auditus est sicut unum et est sicut non unum aut idem, proportio autem est symphonia, necesse est, et auditum, rationem quandam esse”, e spiega;

et dicit quod cum symphonia, id est vox consonans et proportionata, sit vox quaedam, et vox quodammodo sit idem quod auditus, et symphonia sit quaedam proportio, necesse est quod auditus sit quaedam proportio.

Qui l'aristotelica *ratio* è senz'altro identificata alla *proportio*; quindi anche il testo della *Summa* deve esser visto in questo senso. Questa proporzione poi crediamo vada intesa come una disposizione del senso al sensibile, come una potenzialità; infatti subito dopo Tommaso spiega come un'eccedenza del sensibile corrompa il senso; la mutua convenienza viene rotta. Ci troviamo insomma di fronte a quella proporzione sensoriale che fa i sensi atti alla sensazione, e che consiste in determinati rapporti quantitativi e qualitativi che debbono intercedere tra le facoltà sensitive percipienti e l'oggetto percepito. E che altro non è che quell'*isomorfismo* tra campo percettivo e strutture mentali oggi predicato da quella psicologia della forma che non va indenne da tentazioni metafisiche.

A questa proporzione senso-sentito, si aggiunge e si integra quella tra intelletto e cosa intelletta. Tale rapporto già veniva accennato in quella *quaestio* 12, art. 1 (*Prima pars*) che aveva dato avvio alla nostra discussione sulla *proportio*; lo stesso rapporto conoscitivo tra intelletto ed essenza divina era reso possibile da un proporzionarsi della prima alla seconda, se pur questa eccedeva in modo tale le capacità della prima da rendere necessario un lume divino allo scopo di realizzare l'atto

conoscitivo.⁷¹

Tommaso dunque teneva presente (come il testo del *De anima* esaminato può farci pensare) un certo rapporto tra le disposizioni psicologiche del percipiente e la natura della percezione; in generale la *proportio* psicologica parrebbe più che altro permettere l'atto estetico, mentre quella ontologica *fonderebbe* le ragioni del piacere estetico. Dobbiamo ancora ricordare – e tutto ciò fornirà oggetto di ulteriore esame – che il rivolgersi a una cosa per vederla nelle sue connessioni formali, e cioè *sub specie pulchri*, implica una specificazione dell'attenzione conoscitiva, e quindi un disporsi, un proporzionarsi dello spettatore alla cosa in quanto forma; ed ecco quindi che la *proportio* psicologica permette l'atto estetico, ma al tempo stesso lo fonda; poiché senza il movimento di specificazione conoscitiva, il valore Bellezza non emergerebbe.

H) In tutti i casi prospettati la proporzione ci è apparsa dunque come basata sulla vita della forma; in questo senso essa non costituisce un cristallizzarsi statico di immobile perfezione, ma una unità dinamica. Unità dinamica perché composizione di forze vive che non si annullano e non si gelano nel comporsi, ma danno vita a un'attività valida proprio in virtù della loro singola energia che permane vivida e operante.

Unità nella varietà; ma l'unità non pone un legame ai moti della molteplicità, e solo li regola e li dirige a un fine.

Vi è una vecchia formula per la bellezza nella natura e nell'arte; unità nella varietà. Ogni cosa dipende da come viene intesa la preposizione *in* [...] La formula ha significato solamente quando si intende che i suoi termini riguardano un rapporto di energie. Non c'è pienezza, non c'è molteplicità di parti, senza differenziazioni distintive. Ma esse hanno qualità estetica, come nella ricchezza di una frase musicale, solamente quando le distinzioni dipendono da resistenze reciproche. Vi è unità solamente quando le resistenze creano una sospensione che si risolve attraverso una interazione cooperativa delle opposte energie. L'uno della formula è la realizzazione, attraverso le parti interagenti, delle loro rispettive energie. I molti sono la manifestazione delle individualizzazioni definite dovute alle forze opposte che infine si equilibrano.

Questa un'esigenza espressa da John Dewey (1934; trad. it.; 189-90).⁷² Ci pare che la proporzione formale definita da Tommaso, proprio perché proporzione di un organismo che è (e

che quindi vive), abbia queste caratteristiche di dinamicità. Dinamica è la tensione che porta materia e forma a comporsi nel sinolo, dinamica la tensione che porta l'essenza alla vibrazione d'esistenza; e uscendo dal piano metafisico, dinamica è la tensione tra le parti, dinamica è la tensione conoscitiva soggetto-oggetto; dinamica è ogni *proportio*, poiché è coefficiente di perfezione, di esistenza.

C'è una serie di pagine dell'Aquinate che assumono un valore altamente indicativo in merito. Si dice "indicativo" e non "risolutivo" perché queste pagine riguardano un dato tipo di organismo formale; ma definendo un caso singolo, rivelano tuttavia una preoccupazione e una esigenza. Si tratta della discussione sui *corpi misti* quale la troviamo nell'opuscolo *De mixtione elementorum*.⁷³

Corpo misto è l'organismo risultante dalla composizione di più corpi elementari; esempio tipico, il corpo umano. Il problema è appunto di definire se i corpi semplici mantengano nel misto la loro *forma* sostanziale o no. La risposta (dopo lunghe confutazioni delle opinioni contrarie) è negativa. Dato che Tommaso non accetta la teoria della pluralità delle forme, nel corpo misto si attua una nuova e unica *forma* sostanziale. Ci troviamo dunque in presenza di un vero e proprio organismo individualmente e autonomamente strutturato. Ma proprio in questa forma così organizzata, gli elementi costitutivi non si livellano in modo amorfo; le *forme* dei corpi semplici elementari non permangono in atto, ma sussistono *virtute*. Vale a dire che quelle qualità dei corpi semplici, che dipendevano dalla loro *forma* sostanziale in quanto essa costituiva il loro principio attivo, si tendono e si compongono in una nuova qualità, propria del nuovo corpo misto e dipendente dalla nuova *forma*, ma che vive in virtù di quel continuo equilibrarsi di virtù attive dei corpi semplici.

Si tratta di qualità, di *virtutes*, di energie dinamiche, che sussistono e agiscono e per le quali il corpo misto vive. Evidentemente in questo caso non tanto si può parlare di interazione quanto di integrazione, ma si tratta di una integrazione che non annulla e amorfizza; "Salvatur enim virtus eorum". L'applicazione del principio della *proportio* in campo artistico ci riconfermerà questa affermazione di dinamismo formale.

I) Concludendo, i vari tipi di proporzione che abbiamo elencato ci hanno chiarito con una certa ampiezza i motivi per cui la proporzione, coefficiente di bellezza, si lega al mondo della forma e ci permette così una valorizzazione estetica di ogni organismo, artistico o naturale che sia, sensibile o spirituale.

La tavola delle proporzioni che abbiamo istituita non è stata esaustiva; si sono indicati i modi principali, a titolo indicativo ed esplicativo, e abbiamo suggerito la fecondità che il concetto può assumere nel sistema. Il fatto è che la *proportio*, in quanto costitutiva del Bello (e quindi ad esso coestensiva), riveste la sua stessa portata trascendentale. Gli analogati della *proportio* sono infiniti. Ogni cosa esistente, e in quanto tale bella, ci può presentare una nuova insospettata *proportio*. Le *proportiones* possibili sono infinite nel mondo naturale come in quello dell'arte;

Pulchritudo, sanitas et hujusmodi dicuntur, quodammodo per respectum ad aliquid; quia aliqua contemperatio humorum facit sanitatem in puero, quae non facit in sene [...] Unde sanitas est proportio humorum in comparatione ad talem naturam. Et similiter pulchritudo consistit in proportionem membrorum et colorum. Et ideo alia est pulchritudo unius, alia alterius.

(In *Psalmos* XLIV, 2)

Se la proporzione fosse soltanto un valore matematico, esisterebbe una regola fissa atta a determinarla e a prevederne le incarnazioni; ma la proporzione è una *matrice trascendentale* che può realizzarsi nei modi più nuovi e impensati. Basta la concezione di una nuova forma perché il rapporto della materia ad essa si configuri in misura totalmente nuova.

Ordo semper dicitur per comparisonem ad aliquod principium. Unde sicut dicitur principium multipliciter [...] ita etiam dicitur ordo.

(S. Th. I, 42, 3 co.; cfr. anche D.N. IV, 5, 339)

Non vi sono regole per l'*ordine*. Esso è regola, ma regola trascendentale. Dove “trascendentale” può essere letto sia in senso scolastico che in senso kantiano. Infatti in una prospettiva per cui le leggi dell'intelligenza sono le leggi dell'essere, le forme a priori della conoscenza sono anche le forme dell'essere a priori in quanto *in mente Dei*.

L'ordine più che modello da adeguare è un'esigenza da

soddisfare; c'è un bisogno di proporzione che viene colmato solo quando la proporzione si realizza. E come la si riconosce? Anche il suo riconoscimento – in fondo – è un nuovo atto di proporzione psicologica, perché il senso *ratio quaedam est* e avverte la familiare armonia delle cose, comunque essa si presenti.

Ma proprio di fronte a questa questione il fecondissimo concetto di *proportio*, dopo aver dimostrato la propria centralità nell'estetica tomista, dopo aver aperto la via a numerose soluzioni, si rivela inadeguato. La forma proporzionata in sé e a sé e proporzionata a noi necessita forse anche di altre caratteristiche, espressive e dichiaranti, che la rivelino nella sua perfezione. Problemi ed esigenze che possono esser risolti dalle discussioni successive, e specialmente da quelle sulla *claritas*.

4.5. *L'integritas*

Caratteristica del Bello è anche l'*integritas sive perfectio*; così almeno ci vien detto in *S. Th.* I, 39, 8 co. Come già si è ricordato, si tratta dell'unica volta in cui il termine appare almeno nel suo preciso riferimento ai caratteri formali del Bello. Per questo motivo esso è stato talvolta trascurato o svisato da molti commentatori. Da alcuni testi tomisti che parlavano dell'*integritas* come *magnitudo* del corpo umano, si è inferita la conclusione che si trattasse di un concetto molto rudimentale e ingenuo; altre volte, sempre in dipendenza dei passi suaccennati, si è intesa l'*integritas* come ampiezza e potenza suscitatrice di un diletto di ampio respiro.⁷⁴ Ben più pertinenti, invece, ci appaiono quelle interpretazioni che, pur senza rivolgere molta attenzione all'*integritas*, la riducono a una particolare forma di *proportio*. In effetti, nell'elencare i vari modi secondo i quali una cosa può dirsi proporzionata, avevamo citato anche l'adequazione dell'oggetto a sé, a ciò che deve essere secondo le esigenze della propria *forma*. L'*integritas* è *perfectio*, vale a dire proprio la compiuta realizzazione di ciò che la cosa doveva essere;

Prima quidem perfectio est, secundum quod res in sua substantia est perfecta. Quae quidem perfectio est forma totius, quae ex integritate partium consurgit.

(*S. Th.* I, 73, 1 co.)

La cosa cui non manca nulla è adeguata a se stessa; “*quae enim diminuta sunt, turpia sunt*”; e queste parole son poste ad esemplificare la portata del concetto d'integrità (*S. Th.*, I, 39, 8 co.).

Una forma di *proportio*, dunque, ma di tale rilievo che occorre citarla a parte. Il concetto di integrità ricorre sovente, sotto forme diverse, in vari punti dell'opera di Tommaso, e diviene criterio estetico non solo su di un piano metafisico, ma anche come concreta categoria di giudizio critico;

Deformitas in corpore humano potest esse dupliciter; scilicet uno modo defectus alicuius membri, sicut mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum.

(*I Sent.* d. 44, q. 3, a. 12, c. 1)

L'implicazione è chiarissima; nel mutilato noi ci troviamo di fronte a una forma alla quale sfugge la più piena delle proporzioni, quella di sé a sé; e in più le sue parti, proporzionate come parti di una forma compiuta, mancano a un certo punto di equilibrio, cospirano a un tutto che non c'è, si compongono in uno sforzo che in una certa direzione cade nel vuoto, mancano di determinate rispondenze e simmetrie.

Visto in questa luce il concetto di *integritas* (tanto facilmente assimilabile alla *proportio*) si avvicina moltissimo alla concezione della *forma formante* proposta da Luigi Pareyson (1954; 282 sgg.);

che l'opera abbia tutto ciò che deve avere, niente di più e niente di meno, è dovuto al fatto che il processo che l'ha formata è improseguibile oltre il proprio compimento; esso non può interrompersi prima né voler proseguire dopo che la forma è realizzata, ché nel primo caso la forma non giungerebbe all'esistenza e la formazione abortirebbe, e nel secondo la forma, protratta oltre la maturazione, finirebbe col disperdersi e rovinarsi [...] Il tutto contiene le parti e risulta dalla loro indissolubile unità solo perché esso stesso, prima ancora di esistere come opera formata, le ha reclamate e ordinate agendo come forma formante nel corso della formazione.

Un concetto del genere applicato alla forma naturale di Tommaso ci chiarisce la funzione e l'importanza dell'*integritas*.

Si veda il Commentario al *De anima*, nella *lectio* VII del secondo libro;

Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est

certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti [...] Omnes homines non sunt unius quantitatis. Sed tamen est aliqua quantitas tam magna, ultra quam species humana non porrigitur; et alia quantitas tam parva, ultra quam homo non invenitur.

C'è un attentato all'*integritas* per difetto e uno per eccedenza; e infatti "formae rerum sunt sicut numeri", sì che un mutamento qualsiasi, di sottrazione o di addizione, sconvolge la specie originaria e la muta in un'altra.

Quanto alla forma artistica l'Aquinate ricorda che le cose possono essere dette vere, in un duplice modo, secondo che si adeguano al nostro intelletto (verità logica) e secondo che si adeguano all'idea che di esse preesiste *in mente Dei* (verità ontologica). A esemplificazione di questa verità ontologica (che in quanto tale è al tempo stesso esistenza, bontà e quindi bellezza) egli ricorda che;

Unaquaeque res dicitur vera absolute, secundum ordinem ad intellectum a quo dependet [...] Dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis.

(*S. Th.* I, 16, I, co.)

Anche per l'opera artificiale esiste dunque una forma che presiede alla sua formazione e la guida secondo leggi particolari; una forma alla luce della quale la comprensione dell'opera va condotta... "L'integrità dell'opera appare solo a chi sappia vedere il tutto *nell'atto* di animare le parti, di costruirsele e reclamarle e ordinarle."⁷⁵

Il modo tomista di intendere l'attività formante della forma non concorda del tutto con quello delle pagine contemporanee che abbiamo citate; dove la forma formante, più che nel suo aspetto di idea precedente all'opera, è vista come legge di formazione che sorge e si esplica in un divenire che coincide col processo formatore. Ma il punto che ci interessa, e che la discussione sull'*integritas* introduce, è che la comprensione estetica della cosa va condotta sotto la guida di un concetto della cosa stessa, per giudicare del grado di reciproca adeguazione. Di fronte all'uomo mutilato l'impressione è immediata; il concetto di integrità del corpo umano ci è familiare, il giudizio è simultaneo.

Quanto alle confusioni che un concetto di bellezza e integrità come *magnitudo corporis* potevano suscitare, le conclusioni

raggiunte ci permettono di rispondere che effettivamente una certa grandezza, una determinata taglia del corpo, costituendo l'ideale somatico della sensibilità medievale (l'uomo longilineo e atletico delle statue gotiche), diviene essenziale a quel concetto del corpo umano che presiede alla contemplazione estetica di una figura d'uomo. L'uomo sarà veramente bello se avrà realizzato ciò che la natura umana postulava; compresa una adeguata grandezza e maestosità. Così anche questo motivo apparentemente superficiale può venir ricondotto alle sue radici ontologiche. In tal caso il termine *pulchrum* rivestirà il suo significato proprio, ontologico, mentre la definizione di *formosus* sarebbe riconducibile a quella *formositas* di cui ci parlava già Boezio, e che è pura apparenza esteriore. L'uomo di taglia anormalmente piccola potrà dunque avere un'esteriore avvenenza, ma mancherà di una più profonda proporzione, quella alla natura umana pienamente intesa.

4.6. *La claritas; dati storici*

Il mondo della proporzione ci si è presentato come un mondo dalle apparizioni sempre nuove e impreviste; l'ordine è regola trascendentale. Come allora si potrà riconoscerlo? La proporzione, realtà delle cose, ha in sé una capacità espressiva che le permette di dichiararsi? C'è un modo particolare in cui la *proportio* si offre al soggetto contemplante? Insomma, l'ordine, per pervenire a qualità estetica, dovrebbe possedere una forza di autoespressione capace di renderlo percepibile e riconoscibile come tale. Ora, questa impressione d'ordine è suscitata dall'attitudine di un soggetto contemplante o costituisce una proprietà ontologica della forma? Tommaso introduce la *visio* nel gioco della realtà estetica, ma vi è pur sempre una caratteristica oggettiva del Bello, la *claritas*, che potrebbe suggerirci nuovi filoni di ricerca. Sta di fatto però che il termine *claritas*, quando si vada a cercarne l'apparire nell'opera dell'Aquinate, assume una varietà di significati che ci lascia perplessi; esso passa da accezioni molto semplici a un impiego in questioni mistico-metafisiche cosicché l'uso estremamente fluido che ne vien fatto ci rende molto incerti sul suo senso esatto.

Di solito, ogni qual volta deve esemplificare in merito,

Tommaso ci propone l'esempio più immediato e più superficiale;

Et iterum claritas; unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

(S. Th. I, 39, 8 co.)

Ad rationem pulchri sive decori concurret et claritas et debita proportio [...] Unde pulchritudo corporis in hoc consistit, quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debita coloris claritate.

(S. Th. II-II, 145, 2 co. Cfr. pure D.N. IV, 5, exp. 339)

Si tratta di quel modo d'intendere la bellezza come colore debitamente diffuso, che abbiamo trovato in tutte le formule classiche, dagli Stoici a Plotino, e sempre accompagnato alla *proportio*. Se ci arrestiamo a questo punto la *claritas* si limita ad essere un soave incarnato del volto, o l'accesa policromia di una statua, o il verde lucente di un prato. Contrapposta a *symmetría* la *claritas* sarà il *chrôma* ("brightness of colour" la definisce Bosanquet, senza ricercarvi significati ontologicamente più profondi), e la sua origine non sarà né ontologica né metafisica, ma semplicemente fisica; *claritas* come effetto di luce. Il che apre un capitolo sulla fisica aristotelica della luce e del colore che, spiegandoci la meccanica dei fenomeni luminosi e delle corrispondenti sensazioni, non ci dice però nulla di quel che ci interessa.

Pulchritudo coelestium corporum praecipue consistit in luce.

(IV Sent. 48, 2, 3)

Indubbiamente la luce e il colore sono elementi di bellezza; ma se risaliamo all'origine dei due fenomeni non vi scorgiamo nulla di rilevante sul piano estetico. Apprendiamo che la luce non è un corpo o una sostanza, ma una qualità del corpo autonomamente luminoso, la quale non si trasporta nel corpo opaco illuminato, ma genera in lui luminosità e colore, portandone all'atto una intrinseca potenzialità (la *diafanità*); secondo questo processo si generano i colori e ogni chiarezza.⁷⁶ Ma perché il colore piace, cosa c'è nella chiarezza in genere da risvegliare e sollecitare il nostro godimento estetico? la *claritas* è sempre e soltanto intesa in questa maniera puramente fisica?

Ciò che sconcerta a prima vista l'interprete è invece proprio il fatto che altrove la *claritas* viene assunta con altro significato.

Infatti di essa si parla talvolta come *lumen rationis*; tanto che il peccato di temperanza risulta condannabile anche per il disvalore estetico che esso rappresenta, dato che nel diletto smodato e intemperante “*minus apparet de lumine rationis, ex qua tota claritas et pulchritudo virtutis*” (S. Th. II-II, 142, 4 co.). E là dove si parla della bellezza e della proporzione della vita razionale e morale, si ricorda che la *claritas* si trova *radicaliter in ratione* (così come già la proporzione), poiché è proprio della ragione il *lumen manifestans* (S. Th. II-II, 180, 2 ad 3). Ancora, nella già esaminata *quaestio* 145, art. 2 della *Secunda Secundae*, subito dopo aver citato come esempio di *claritas* il semplice colore, l’Aquinata definisce la bellezza spirituale come un discorso o un’azione proporzionata “*secundum spiritualem rationem claritatis*”. Sempre nello stesso articolo, poi, l’obiezione seconda e la corrispondente *responsio* ci parlano di *claritas* in un altro senso ancora, come etimologicamente proveniente da *clarus* nel senso di “famoso, stimato”; una *claritas*, insomma, dovuta alla gloria – di cui l’individuo è metaforicamente rivestito, una gloria che nella fattispecie consegue alla virtù (in questo senso il virtuoso è bello anche per questo suo esteriore risplendere nell’altrui considerazione).

Un’altra serie di questioni ci parla poi della *claritas* dei corpi dei beati e del corpo di Cristo trasfigurato, delle cose del mondo alla fine dei tempi ecc. *Claritas* in senso mistico-escatologico, dunque, e comunque una *claritas* di tipo particolare, non riscontrabile in terra.

Questo esame ci ha dunque mostrato che il termine *claritas* non assume un senso univoco, ma può connotare manifestazioni che si pongono a livelli ontologici differenti. Ne abbiamo rilevate almeno di quattro tipi; 1) come luce e colore fisico; 2) come *lumen manifestans* razionale; 3) come rilucere di gloria terrena; 4) come gloria celeste, nelle anime beate, nel corpo di Cristo trasfigurato, e nelle cose rinnovate. Ora tutte queste diverse accezioni sono giustificate dal fatto che il concetto di *claritas*, antico forse quanto quello di *proportio*, si è diffuso in tutta la tradizione antica e medievale assumendo una molteplicità di sensi e mancando della univocità propria della *proportio*.

Tommaso usa dunque un termine tradizionale in significati ormai noti. Tutto consiste ora nel vedere se per lui questa

molteplicità di significati sia riconducibile a un comune denominatore; ma prima ancora occorrerà esaminare rapidamente come questo concetto si manifesti nel corso del pensiero medievale.⁷⁷

Il concetto di luce è contraddittorio in Tommaso perché è contraddittorio in tutta la tradizione medievale. Anzitutto, mentre la sensibilità proporzionale s'innerva senza equivoci su di un fondo dottrinale che la sostiene e la promuove, la sensibilità per luce e colore sembra piuttosto una irriflessa manifestazione del gusto comune. All'uomo medievale piacciono le cose luminose, colorate, squillanti. Immediatezza e semplicità sembrano essere le caratteristiche del gusto cromatico medievale; e basta un ricorso alle miniature dell'epoca per vedere come il pittore giochi sempre su colori elementari, accostamenti crudi, zone cromatiche elementari che ignorano la sfumatura. Non è una banalità parlare di colore araldico, perché dell'araldica la miniatura ha la ripugnanza per i chiaroscuri e il piacere di nominare i colori senza ambiguità. Lo stesso che si ritrova nei poeti, le cui determinazioni cromatiche non sono mai ambigue; l'erba è verde, il sangue rosso, il latte candido. Nessun colore muore in zone d'ombra.

La stessa preferenza per i colori semplici la si ritrova nei teorici. Sono Ugo di San Vittore (*Didascalicon* VII) e Guglielmo d'Alvernia (*De faciebus mundi*) che lodano il colore verde come il più bello di tutti, e anzi il secondo ne tenta anche una giustificazione in termini ottici e psicologici, poiché il verde si troverebbe tra il bianco che dilata l'occhio e il nero che lo contrae. E a questo punto allora non accoglieremo più come ingenue e ovvie dichiarazioni come quella di Tommaso, per cui "quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur", perché c'è tutta una corrente di cultura che giustifica affermazioni del genere. Soltanto si tratterà di vedere come il dato di gusto si inserisca nella spiegazione sistematica.

Si è detto del colore; ma il colore nasce da effetti di luce. Il problema della luce fonda il problema del colore. E la mistica della luce, il gusto della luce, il topos poetico della lode della luce, sono costanti della cultura medievale.

Tutta la letteratura esulta di fronte a fulgori di fiamma, a balenare di raggi. Il modo in cui Suger vede la luce che cola dalle

vetrate della sua chiesa, lo abbiamo ricordato nel primo capitolo, nasce da una estetica (neoplatonica) della luce (cfr. Panofsky, ed., 1946). Il *Paradiso* dantesco utilizza tutto un repertorio di metafore e di convenzioni patristiche per tradurre in termini di luminosità le realtà teologiche (cfr. Getto, 1947). La prosa dei mistici identifica senza esitazioni l'esperienza diretta del divino con l'esperienza luminosa. Nelle visioni di santa Hildegarda si parla della Divina Sostanza come vivente e infiammata essenza che arde nella bellezza dei campi, risplende nell'acqua, brucia nel sole, nella luna e nelle stelle...

Dio appare dunque (come si era già visto nell'Eriugena e nello Pseudo-Dionigi) eminentemente come luce. Ma il Medioevo non aveva elaborato autonomamente questa tendenza. C'è tutta una tradizione orientale che attraversa la stessa cultura latina del basso impero, che viene dal Ra egizio e dall'Ahura Mazda iranico, che passa con la mediazione dei neoplatonici – i quali si rifanno all'idea del Bene platonico, sole delle idee – e arriva passando dai testi di Agostino sino appunto alle metafore dionisiane di dio come *lumen*, fuoco, fontana luminosa.⁷⁸ Contemporaneamente la tradizione araba, man mano che veniva assimilata, trasmetteva visioni panteistiche rutilanti di fulgore, attraverso i testi di Avenpace o Ibn Tofail (cfr. Menéndez y Pelayo, 1883, I, 3)

Quindi quando la teologia e la filosofia incontrano il gusto comune, trovano un terreno di intesa, e sarebbe difficile dire se il gusto influenzasse le formulazioni teoriche o queste il gusto. Ciò che invece si può dire è che la teoria, man mano che si affina, non può registrare questo incontro senza avvertire un problema, che si farà chiaro nei testi che ora esamineremo.

In altri termini, se letteratura, pittura e costume manifestavano la ricca sensibilità cromatica di cui si è detto, il pensiero teorico, quando la tematizzava, registrava una contraddizione. Contraddizione che appare forse per la prima volta, con esemplare chiarezza, in un brano di Agostino, nel *De quantitate animae*, dove egli, dopo aver elaborato una descrizione del Bello come regolarità geometrica, e dopo aver quindi definito il triangolo equilatero più bello dello scaleno, perché dotato di maggior eguaglianza, e migliore ancora il quadrato, afferma infine che più bello di tutti è il cerchio, in cui nessun angolo rompe la continuità della circonferenza. Ma, per conseguenza

logica, ecco che Agostino deve definire ottimo tra tutti il punto, uno, indivisibile, centro inizio e termine di se stesso, perno generatore dello stesso bellissimo cerchio (cfr. Svoboda, 1927; 59). Ma ecco che in tal modo una teoria, che spiegava la bellezza degli enti geometrici attraverso una serie di correlazioni misurabili tra entità quantitizzabili (e siamo ancora in una estetica delle proporzioni), sfocia in una estetica qualitativa. Se il Bello nasce da un sistema di relazioni come sarà allora bello il punto, assolutamente irrelato?

L'opposizione tra quantitativo e qualitativo, tra misurabile e intuibile, è infine quella tra *proportio* e *claritas*. La bellezza ha due caratteristiche che non sono riconducibili l'una all'altra. Il gusto corrente, la pratica artistica può sopportare questa contraddizione, risolvendola di fatto in una sorta di principio di complementarità, vissuto e non teorizzato. Il pensiero filosofico non può scendere a questo compromesso, né la mentalità medievale può teorizzare un principio di complementarità, nel senso attribuitogli dalla fisica contemporanea; o riconduce tutto l'universo a una spiegazione unitaria, o fallisce. La contraddizione tra numero e luce è dunque uno dei suoi banchi di prova.

Tra le soluzioni che il pensiero scolastico dà al problema potremmo individuare due filoni; uno improntato a una cosmologia fisico-estetica, che ha i suoi rappresentanti in Roberto Grossatesta e Bonaventura; l'altro improntato a una ontologia della forma, teorizzata da Alberto Magno e Tommaso.

Alle radici di entrambi i filoni potremmo identificare una serie di preoccupazioni comuni. Da un lato la già citata polemica antimanichea che porta a unificare le caratteristiche positive dell'universo facendole germinare tutte da un principio comune. D'altro lato abbiamo l'influenza delle ricerche di ottica che fioriscono nel XIII secolo e a cui ci siamo già riferiti parlando dei problemi della visione. Ruggero Bacone sta proclamando l'ottica come la nuova scienza destinata a risolvere tutti i problemi, nel *Roman de la Rose* Jean de Meun fa parlare Natura delle meraviglie dell'arcobaleno e dei miracoli degli specchi ricurvi in cui nani e giganti si ritrovano con le rispettive proporzioni invertite; e Vitellione riprende infine, come si era già accennato nel capitolo precedente, col suo *De perspectiva*, il *De aspectibus* di Alhazen (scritto tra il X e l'XI secolo). La psicologia della visione estetica si

stabilisce per vie autonome, ma sarebbe errato vederla separata da un fiorire della metafisica della luce. Con Roberto Grossatesta la metafisica della luce assume una forma sistematica e si fonde con la metafisica della proporzione.⁷⁹

Il vescovo di Lincoln riesce a dimostrare che la luce e la proporzione non sono realtà dissimili (come nella moderna teoria della percezione e della comunicazione si oppongono l'analogico e il digitale). Anzitutto, se la bellezza si fonda sulla proporzione, la luce va vista come la proporzione per eccellenza;

lux per se pulchra est, quia ejus natura simplex est, sibi que omnia simul. Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proporzionata; proportionum autem concordia pulchritudo est.

(In *Hexaemeron*, in Pouillon, 1946; 322).

In tal senso dunque Dio sarà “summe simplex sui ad se summa concordia et convenientia”. Ma a questo punto sarebbe ragionevole intendere la soluzione del Grossatesta come un semplice gioco verbale, e non ci saremmo discostati dalla lode agostiniana del punto. La fusione dei due concetti va cercata in altra sede, non nelle giustificazioni estetiche ma nelle teorizzazioni cosmologiche sulla luce.

La luce, come potenza creativa (e qui è indubbia la componente neoplatonica), diffondendosi si materializza a seconda delle resistenze che incontra nella materia. Con quello che è stato definito un bergsonismo avanti lettera, Grossatesta traccia l'immagine di uno slancio vitale che, al contatto con l'ostacolo materiale, si particolarizza in rapporti matematici. La proporzione è la forma che la luce, materializzandosi, impone agli enti che genera;

lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphaera lucis quamvis magna generetur, nisi obsistat ombrosum [...]

[...] corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

(*De luce*, in Baur, 1912; 51)

L'operazione compiuta dal Grossatesta è, ai nostri fini, di grande importanza; egli ci dimostra che si può parlare in modo omogeneo della *proportio* e della *claritas*. Ma ai fini della

soluzione che reperiremo in Tommaso, quella del Grossatesta ci metterebbe su di una falsa strada. Infatti la fusione tra i due valori avviene solo eleggendo l'uno a causa e l'altro ad effetto. La *proportio* è generata dalla *claritas*.

In Tommaso i due valori si compongono invece in un contesto ileomorfo da cui è assente ogni suggestione emanatistica. Ma sarà interessante esaminare per sommi capi come la prospettiva platonica e quella aristotelica trovino un punto di incontro nella soluzione che del problema dà Bonaventura.

Per il filosofo di Bagnoregio la luce riflette la potenza partecipante divina, ma appartiene in proprio ai corpi come loro forma sostanziale;

lux est natura communis reperta in omnibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus [...] Lux est forma substantialis corporum secundum *cujus* maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

(II Sent. 12, 2, 1, a. 4; 13, 2, 2)

Diremo che, come per Grossatesta, la *lux* è anzitutto libera diffusività, origine di ogni movimento, e penetra nelle viscere della terra formandovi i minerali e i germi della vita, portandovi la *virtus stellarum*; ma allo stesso titolo è forma sostanziale. Solo che è una forma sostanziale che si cala dall'alto e investe della sua virtù i corpi. Così come, in quanto *lumen*, trasportato attraverso gli spazi dai mezzi trasparenti, viene riflessa come *color* o *splendor* dal corpo opaco nel quale urta, apparendovi (e qui la soluzione è aristotelicamente corretta) come forma accidentale.

Un'idea del genere la ritroveremo anche in Tommaso, ma solo quando egli parla della luce come *lumen*, in senso fisico; in tal senso essa sarà una *qualitas activa consequens formam substantialem solis* che ritrova nel corpo diafano una capacità di accoglimento e di ritrasmissione; “*ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen*”,⁸⁰ e in tal senso si tratta di disposizione accidentale. Ma quando parlerà di luce in senso metafisico Tommaso, come vedremo, parlerà di qualcosa che, come la *forma* aristotelica, fa parte dell'organismo corporeo ed è dell'organismo corporeo; effetto certo, come ogni principio di vita, della partecipazione divina, ma non conferito al corpo per

via di emanazione, quale entità extracorporea che si concreta nei corpi esistendo nella propria pienezza di essi.

Per arrivare a queste conclusioni bisogna tuttavia “fare parlare” i brevi testi tomisti sulla *claritas*. La quale di solito appare in contesti apparentemente più modesti. D'altra parte è impossibile che Tommaso trascurasse l'aspetto metafisico del problema, accettandone solo il lato più appariscente e più semplice; tuttavia ci si deve chiedere se egli aderisse senza riserve alle interpretazioni neoplatoniche, più o meno scopertamente emanatiste. Non si può trascurare il fatto che per Tommaso il termine *claritas* apparisse solo in riferimento al Bello. La *claritas*, per i metafisici della luce del XIII secolo, era un principio costitutivo del reale, e non soltanto una categoria estetica; per Tommaso, invece, essa non aveva a che vedere con la struttura oggettiva dell'essere e con la creazione, ma assumeva solo un ristretto significato inerente ai problemi della bellezza. Occorreva dunque che egli, pur accettando e assimilando l'imponente mole di suggerimenti che gli veniva da tutta la tradizione, fondasse il concetto su altre basi.

A illuminarci su questo punto vale soltanto l'esame del *De pulchro et bono* di Alberto Magno, poiché solo qui troveremo la questione sistemata con una chiarezza tale che non ci sarà possibile ritrovare altrove, neppure nelle opere di Tommaso. Per la prima volta infatti Alberto inserisce il tema della *claritas* nel quadro dell'ilemorfismo aristotelico, riducendo anche questo problema a quello della *forma*, sulla linea della soluzione abbozzata già dalla *Summa* di Alessandro di Hales. Nella sua opera Alberto compie un rovesciamento di posizioni veramente notevole; poiché la *claritas*, lo *splendor*, da principio metafisico, da realtà trascendente immettentesi nei corpi per via di emanazione (oppure, da semplice proprietà fisica dei corpi), diviene principio ontologico immanente all'organismo;

Pulchrum (dicit) splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminata [...] Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae supra partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.

Come si vedrà più chiaramente in seguito, questa *resplendentia* è da identificarsi poi con l'altro termine, la *claritas*; “Pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem

quamdam super quaedam proportionata.” Secondo Alberto dunque la vera ed effettiva *ratio pulchri* consiste nella *resplendentia*; non si parla di tre o più criteri formali; ciò che conta, sostanzialmente, è il risplendere della forma;

Pulchritudo non consistit in componentibus, sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali.

Quindi la stessa proporzione può qui apparire come l'ordinato disporsi della molteplicità, cui è però essenziale la luminosa impronta della *forma* ordinatrice; come nota De Bruyne, la *convenientia* è piuttosto un sostrato, una condizione necessaria ma subordinata. La vera nota distintiva del Bello è la *resplendentia*. Ora, Alberto insiste in modo eminentemente esplicito sul fatto che, alla radice di questo fenomeno di risplendenza, c'è la *forma* come principio organizzatore. Ricordiamo che in questo opuscolo il dottore sta commentando lo Pseudo-Dionigi, che è continuamente tentato, di conseguenza, ad attribuire alla *claritas* un significato trascendente. Dice ad esempio Dionigi, a proposito della Somma Bellezza; “... consonantiae est claritas causa, ad similitudinem luminis, cum fulgore immittens universi pulchrificas fontani radii ipsius traditiones”; ma Alberto ripetutamente specifica; “congregare convenit pulchritudini in quantum est forma, et secundum hoc non convenit lumini”. E tuttavia è proprio questa *forma* congregante quella che si fa principio di risplendenza. “(Forma) secundum autem quod resplendet super partes materiae sic est pulchrum habens rationem congregandi” (cfr. *De pulchro et bono*, ed. Mandonnet; 220-227).

In tutta questa discussione Alberto intende parlare della bellezza metafisica (*in universali*) e si riferisce sempre a quella umana concreta solo come a un termine di paragone; rimanendo in campo astratto, circoscrive senza pericolo di banalizzazioni il concetto di *resplendentia formae*, sì da darci in misura inequivocabile il concetto di bellezza come quello di una molteplicità ordinata in cui risplende il disegno ordinatore, l'idea attuale, la *forma* congregante.

Tuttavia occorre far bene attenzione e non equivocare sul termine “risplendenza”. Come fanno notare sia De Bruyne che Pouillon (vale a dire coloro che hanno approfondito con serietà

filologica il testo albertino, senza attribuirlo per leggerezza o per comodità allo stesso Tommaso), qui il concetto di *resplendentia* è inteso in senso rigidamente ontologico-oggettivo. Non c'è riferimento a nessun soggetto conoscente, e la risplendenza non è dichiaratività nei confronti di qualcuno o di qualcosa; essa è la chiarezza dell'ordine raggiunto, e si confonde con quella proprietà per cui l'essere è manifestativo di sé. Il che concorda con quell'oggettivismo generale che è peculiare dell'estetica albertina. Tutto questo va tenuto presente nel passare a Tommaso; il problema della *claritas* gli perviene risolto, e risolto in questo senso. L'opuscolo *De pulchro*, quello che egli trascrisse di proprio pugno, su cui studiò a Colonia, il primo testo probabilmente che gli abbia proposto in misura notevole il problema del Bello, gli offre una interpretazione della *claritas* in senso ilemorfico; il solo senso che gli fosse accettabile e congeniale.

4.7. La *claritas* in Tommaso d'Aquino

È quindi inconcepibile che, dopo la lezione del maestro, l'Aquinate si ritiri nuovamente su posizioni tradizionali che nulla hanno in comune con lo spirito informatore della sua dottrina. E sarebbe parimenti strano che, avendo impostato il valore estetico su basi formali e avendolo definito con due criteri squisitamente ontologici, egli aggiungesse poi un terzo criterio che non ha nulla a che fare con gli altri due, e che mantiene quella bellezza, che intende definire, su di un piano fisico-fenomenico.

Ma se i testi esaminati più addietro potevano trarci in inganno, pare che i testi del commento a Dionigi siano molto più chiari; benché – notiamolo bene – molto meno espliciti dei corrispondenti testi albertini.

I passi dionisiani del capitolo IV (*lectio* 5) parlano di *claritas* e di *consonantia*; l'abbiamo visto anche a proposito di Alberto. In seguito spiegano che Dio è causa di *claritas* nell'immettere in tutte le creature un certo fulgore (“ad similitudinem luminis [...] radii [...]”); e subito Tommaso (§ 340) chiarisce precisando che quelle *traditiones* di raggi divini di cui parla Dionigi sono da intendersi come una similitudine indicante la partecipazione. Così il suggerimento viene concettualizzato e risolto in termini di

metafisica della partecipazione.

Fatto questo passo si rende ormai necessaria una più approfondita interpretazione della *claritas*. Nel § 349 Tommaso chiarisce la propria posizione; Dionigi dice che dalla Somma Bellezza proviene l'essere a tutte le cose esistenti e che la *claritas* riguarda in proprio la bellezza; ebbene, *la forma*, ogni forma per la quale le cose adiscono all'essere, costituisce una partecipazione della luce divina;

omnis autem forma, per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis; et hoc est quod subdit, quod singula sunt *pulchra secundum propriam rationem*, idest secundum propriam formam.

(Cfr. pure 1, 6, § 360)

Qui le ragioni di bellezza son ricondotte alla *forma* delle cose. Non si parla il linguaggio aperto di Alberto, ma non si lascia neppure via aperta all'equivoco; in questo testo la *claritas* è ricondotta al concetto di partecipazione, e per questa via diviene una proprietà della forma, una proprietà ontologica, come una partecipazione della vita, dell'essere. E intendere la *claritas* come partecipazione dell'essere alla forma significa già intenderla – anche senza dilungarsi in formule esplicative – nello spirito albertino.

A questo punto dobbiamo però domandarci perché Tommaso non sia stato prodigo di maggiori chiarimenti, né qui né nelle opere successive.

La risposta consiste nel ricordare che Tommaso non si è mai occupato *ex professo* dei problemi del Bello, non vi ha mai dedicato un trattato o un articolo, non ha mai sentito il bisogno di sistemare in modo evidente le proprie idee estetiche. Tommaso affronta sempre il problema del Bello quasi per caso e le risposte che formula costituiscono sempre degli incisi; ma non per disinteresse estetico, quanto per la ragione opposta; una visione del mondo in termini di bellezza gli era connaturata, spontanea, facile e quotidiana, e si manifestava come tonalità dominante di un clima sentimentale-religioso, piuttosto che come questione teologica formulabile in termini problematici e aperta a soluzioni controverse, quali potevano ad esempio proporglisi il problema degli universali o della prescienza divina.

La visione estetica delle cose era un fatto naturale e corrente;

bastava sistemarla a grandi linee. Per questo erano sufficienti le formule tradizionali. Ma via via che il sistema prende corpo, anche le formule tradizionali inseritevi mutano di significato e di importanza; il sistema estetico si irrobustisce e si approfondisce sintonizzandosi al procedere del sistema metafisico generale.

È stato affermato da un metafisico neotomista che l'estetica sarebbe una "variabile indipendente" della metafisica; la verità è invece che, per un metafisico, un'estetica non può che variare in stretta dipendenza dal sistema generale. Tommaso può ben parlare di *proportio* come si era fatto sino ad allora, ma il termine assume immediatamente una vastità di risonanze che il filosofo non può ignorare. Tommaso parla di *claritas*, e potrebbe anche (pura ipotesi gratuita) intendere il termine nel suo senso più banale; ma la *claritas* necessariamente diviene qualcosa di più; diviene un momento della vita della forma, un principio ontologico. L'assurdo si avrebbe se Tommaso rifiutasse le conclusioni; se egli non si rendesse conto della metamorfosi che il concetto gli compie tra le mani. Ma ciò non avviene (e ci sarebbero i chiari avvertimenti di Alberto a impedirlo).

Rileggiamo con attenzione i piccoli brani della *Summa*, e vedremo che i principi albertini sono impliciti. Il comportamento intemperante è brutto, perché non vi appare il lume razionale che lo faceva bello; perché cioè non risplende sull'azione un disegno razionale (una *forma* ideale) armonioso e compiuto; perché l'atto intemperante non è un organismo strutturato in cui il principio strutturale chiaramente si manifesti e si dichiari nel suo distendersi quale regola per il tutto. Ancora; la bellezza spirituale consiste nel fatto che il discorso e l'azione umana sono proporzionati secondo un risplendere di ragione ("secundum spiritualem rationis claritatem"). E così è per gli altri brani sulla bellezza morale e razionale.

Quanto alla *claritas*, come colore fisico essa si spiega solo quando il termine venga inteso in questo senso; allora è possibile rifarsi alla diffusa teoria medievale e aristotelica (che troviamo già in Isidoro) per cui l'anima, presiedendo alla mescolanza degli umori e alla composizione del sangue, causa il diffondersi del colorito, il quale diviene manifestazione esterna di una interna legalità fisiologica. È dunque dall'anima come *forma* sostanziale che ha origine la bellezza esteriore, la *suavitas coloris* (Isidoro fa

derivare *formosus* da *formo*, *humor sanguinis*) e la superficiale *claritas* delle tinte si fa segno ed espressione del principio organizzatore; la *resplendentia formae* assume una consistenza fisica.

Se passiamo a considerare la bellezza dei corpi celesti, la quale – si era visto – consisteva nella luce, vedremo allora che “lux est qualitas activa consequens formam substantialem solis, vel cuiuscumque alterius corporis a se lucentis” (*S. Th.* I, 67, 3 co.); vale a dire che si stabilisce, tra la luce del corpo celeste e la sua *forma* sostanziale, la stessa relazione che intercorre tra il colore del corpo e l’anima; anche qui si tratta di una fisicizzazione della *resplendentia formae*.

Come viene spiegato nella *quaestio* 85 del *Supplementum*, la stessa *claritas* dei corpi beati altro non sarà che la spirituale chiarezza dell’anima in gloria ridondante nell’aspetto corporale e in *S. Th.* I, 57, 4 ad 1 si dice che; “Qualitatem mentis, quantum ad quantitatem gratiae et gloriae, repraesentabit claritas corporis”.

A ragioni analoghe si deve pure la *claritas* del corpo di Cristo trasfigurato; “nam ad corpus glorificatum redundat claritas ab anima sicut quaedam qualitas permanens corpus efficiens” (*S. Th.* III, 45, 2 co.).

In tutti questi casi è sempre la *forma* sostanziale che organizza il corpo secondo sue esigenze e si manifesta come principio organizzatore. Tommaso dunque si rende conto delle nuove proporzioni che il termine assume; e solo si limita a non accentuare troppo questa metamorfosi, per il semplice fatto che essa non lo interessa specificatamente.

Come tutte le grandi evoluzioni o rivoluzioni filosofiche del Medioevo, anche questa trasformazione minore si compie sotto il segno del silenzio e della noncuranza. Ciò che importa è rimanere nel solco della tradizione, non di innovare. Si innovi, ma senza troppa ostentazione; è questo uno dei più diffusi tra gli impliciti criteri metodologici della Scolastica.

Ma se la trasformazione è implicita in Tommaso, non dovrà rimanere tale anche per noi; se vogliamo enucleare la sua dottrina estetica dobbiamo dedurre con decisione anche ciò che egli ha lasciato in embrione, purché la deduzione non ponga capo a conclusioni antistoriche. E cercando di porre nella sua luce

esatta questo concetto ci accorgiamo che esso, pur venendo chiarito dalla soluzione albertina, assume in Tommaso un rilievo diverso da quello che assumeva nel *De pulchro*.

In Alberto la *resplendentia* era data come *ratio pulchri*, come la specifica qualità del Bello. In Tommaso, invece, anche se la *claritas* è uno dei tre criteri del Bello, la *ratio pulchri* consiste nel fatto che il *Bello riguarda la capacità conoscitiva e che belle si dicono "quae visa placent"*. Non c'è dubbio in proposito; mentre in Alberto mancava il riferimento al soggetto conoscente ("Virtus claritatem quandam habet in se per qua pulchra est, *etiamsi a nullo cognoscatur*"), in Tommaso questo riferimento è costitutivo dell'aspetto specifico del Bello. Poste queste premesse, anche il problema della *claritas* ne risulta modificato.

Vediamo di riassumere; la bellezza di una cosa si identifica con la sua perfezione, con la sua pienezza di essere. Coefficiente di perfezione è la regola trascendentale della proporzione, che fa della cosa un organismo strutturato secondo un ordine. Nel suo aspetto puramente formale (quello che ci interessa sul piano estetico) la cosa perfetta è la cosa integra e proporzionata; non le occorre nulla di più. Ci troviamo di fronte a una forma compiuta, ontologicamente disposta a esser giudicata bella. Parlare di *resplendentia* della forma non significa che usare una similitudine per designare ancora una volta la proporzione, l'integrità, il tutto che pervade e coordina le parti.

La cosa è ontologicamente disposta ad esser giudicata bella, ma per esser detta tale occorre che una visione umana la focalizzi, e che si realizzi una nuova proporzione essenziale, quella dell'oggetto al soggetto conoscente; solo allora il soggetto può isolare l'oggetto e contemplarlo nella sua struttura formale. A questo punto l'organismo perfetto, la forma, si *esprime*, si dichiara; cosa conclusa in sé, non rimanda fuori di sé ma significa se stessa anzitutto. Significa se stessa al soggetto; o meglio il soggetto rende significante, espressiva, quella struttura ontologica che era soltanto operativa, ed essenziale principio di vita e di sussistenza. Quello che era principio di definibilità (l'essenza), principio di consistenza esistenziale (la sostanza), principio di operazione (la natura), ci appare anche come "forma". La proporzione si fa chiarezza di sé; è chiarezza di sé, ma attua questa sua conoscibilità (piena conoscibilità perché

piena razionalità, piena formalità) nel rapporto con l'occhio contemplante.

Aderendo con fedeltà allo spirito del sistema tomista, conducendo a logica conclusione i principi del filosofo, non si può non pervenire a questa definizione; la "*claritas*" si costituisce come principio comunicativo della forma, attuandosi come tale nel rapporto di visualizzazione dell'oggetto. La razionalità propria di ogni forma si fa *lumen* manifestante se stesso alla visione estetica.⁸¹

Per cui ci paiono inadeguate quelle interpretazioni che intendono la *claritas* come elemento formale contrapposto all'elemento materiale, cui si riferirebbe la *proportio*. Inadeguate perché legate a una mentalità ancora e soltanto albertina, e parziali perché risentono in una certa misura di una dialettica forma-materia o forma-contenuto, che qui è già superata.

E ci paiono poi minimizzanti le interpretazioni di coloro che riducono il concetto su di un piano artistico, e intendono la *claritas* come la manifestazione di un'idea attraverso il rapporto sensibile dei suoni e degli elementi plastici; o ancora, il rilucere di un valore universale attraverso il fatto artistico individuale. Parlare di *claritas* vuol dire indubbiamente anche tutto ciò; ma non vuol dire *soltanto* ciò.

Quanto alla nostra interpretazione, se essa è in armonia col concetto tomista di forma, potrebbe tuttavia dare importanza esagerata a un fatto di minime proporzioni. D'altra parte è impresa legittima quella di cercare di spremere tutto il possibile dal suggerimento tomista. Anche perché lo scarso rilievo dato dai testi tomisti a questo problema non denota disinteresse, quanto "abitudine". Per il medievale, in un mondo in cui la razionalità e la conoscibilità delle cose sono incontestabili, e la manifestatività dell'essere è il linguaggio che Dio parla all'uomo, il fatto che una struttura abbia la potenzialità di offrirsi come significante se stessa allo sguardo che specifichi la contemplazione in direzione formale, è cosa talmente piana che non occorre insistervi troppo. Data una *proportio* oggettiva e una *visio*, la *claritas* ne consegue necessariamente. Di qui la scarsa attenzione all'aspetto ontologico-formale della *claritas*, e l'appoggiarsi a definizioni più naturali e accessibili. La stessa soluzione albertina, che pure è presente implicitamente in Tommaso, non necessita di ampie esplicazioni, e quasi è contenuta nel retto concetto di proporzione

e di ordine.

In questo problema si può dire che i dati storici, i testi in nostro possesso, siano stati di impaccio al raggiungimento di una conclusione che si sarebbe presentata più immediata se fosse stata cercata soltanto per via logica. Forse per questo gran parte degli interpreti, basandosi soltanto sulle formule più conosciute, ha raggiunto rapidamente una conclusione, conferendo alla *claritas* valore ontologico senza alcun dubbio preliminare; tuttavia questa sicurezza li ha sovente portati ad esagerare le proporzioni della scoperta.

Altre volte una preoccupazione di sistema ha portato a impoverire la portata del concetto; per De Wulf, ad esempio, la *claritas* è una qualità che ben si adatta alle esigenze dell'ordine artistico, poiché l'opera d'arte fa risplendere un'idea nel materiale sensibile (1896; 79). Ora la *claritas* può essere anche questo, ma non è soltanto questo; intesa in senso ontologico vuol dire qualcosa di più. "Rendere presente un'idea", trasportato dal piano artistico a quello ontologico, viene a significare "manifestare attraverso la materia la *forma* sostanziale"; mentre la *claritas* ci pare essere la manifestazione di tutto il lavoro compiuto dalla *forma* organizzante; la manifestazione di un organismo organizzato. Peraltro De Wulf non pare aver ignorato questo aspetto; "Oui, l'oeuvre d'art doit resplendir; par la multiplicité de ses elements, par la variété des rapports qui les unissent, par le principe d'unité qui les cimente" (*Ibid.*; 80). Per Maritain la *claritas*, essendo splendore ontologico e non chiarezza concettuale, non può venir intesa come chiarezza e intelligibilità *per noi*, ma quale chiarezza e luminosità *in sé*; la *forma* è principio d'intelligibilità, ma proprio perché questa intelligibilità non comporta riferimento all'esterno e costituisce una struttura reale interiore, la *forma* è contemporaneamente *mistero* (1920; 43); a parte andrebbe discussa questa tematica del mistero ontologico, che è nota personale dell'estetica di Maritain, il quale, attraverso un'accentuazione progrediente, arriverà, col saggio *De la connaissance poétique* (1938a), a una concezione dell'arte come manifestazione dell'essere in virtù di una connaturalità effettiva delle profondità soggettive al reale; una concezione della conoscenza poetica come intuizione creatrice; e ci riferiamo a *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953). D'altra parte,

nell'interpretare il pensiero di Tommaso, Maritain si attiene al De pulchro di Alberto Magno, la cui intonazione oggettivistica ci è nota. E comunque saremmo d'accordo nel definire intelligibilità in sé lo splendore della forma, poiché il momento albertino non è assente in Tommaso; solo che questo è superato e incorporato nel momento tomista in cui la visio porta a coscienza estetica (chiarezza per noi) una claritas ontologica, che in quanto tale si confonde con la forma tout court. Più sostanziale accordo ci pare di poter realizzare con De Bruyne; la claritas è intesa in senso espressivo, salvo che l'accento è impercettibilmente portato sull'idea organizzatrice che dovrebbe risultare incarnata nel sensibile; "la clarté [...] est expression du principe organisateur qui s'appelle la forme substantielle..."; nell'uomo la bellezza sarebbe data dal risplendere della caratteristica essenziale e permanente (la forma) sull'apparenza fuggitiva; il nucleo centrale del momento estetico sarebbe pur sempre l'apparizione di questo valore universale incorporato nell'individuale (1946, III; 307). E anche qui avanzeremmo la solita riserva; che, cioè, questo aspetto non manca alla claritas, ma non ne esaurisce il significato; l'organismo non significa soltanto l'universale che gli dà vita, ma si significa, nel suo incontro di universalità e contingenza, nella sua realtà di forma concreta. Ci pare più felice l'intuizione – ché non potremmo parlare di interpretazione vera e propria – di Joyce quale ci appare nella discussione sulla claritas che egli svolge nel Portrait; "Il senso di questa parola è piuttosto vago; S. Tommaso adopera un termine che mi pare inesatto. Mi tenne in iscacco per molto tempo. Potrebbe far credere che avesse in mente il simbolismo o l'idealismo, essendo la qualità suprema della bellezza la luce di un qualche altro mondo, l'idea di cui la materia non è che l'ombra, la realtà di cui essa non è che il simbolo. Pensavo che S. Tommaso poteva intendere per claritas la scoperta artistica e la rappresentazione del divino disegno che è in tutte le cose, oppure una forma generalizzatrice che facesse dell'immagine estetica un'immagine universale e superasse in splendore la sua stessa natura. Ma tutte queste sono chiacchiere da letterati. La cosa me la spiego così; quando hai percepito quel cesto come una cosa una e poi lo hai realizzato secondo la sua forma e percepito come una cosa, tu fai la sola sintesi che sia logicamente ed esteticamente ammissibile. Tu vedi che quel cesto è la cosa che è e nessun'altra. Lo splendore di cui parla S. Tommaso è la quidditas scolastica,

l'essenza di una cosa. Questa suprema qualità l'artista la sente quando la sua immaginazione comincia a concepire l'immagine estetica. Shelley paragonò stupendamente lo stato d'animo di questo istante misterioso ad un carbone che si spegne. L'istante in cui quella suprema qualità della bellezza, il limpido splendore dell'immagine estetica, viene luminosamente percepito dalla mente che l'interrezza e l'armonia dell'immagine hanno arrestato e affascinato, quell'istante è la stasi luminosa e muta del piacere estetico..." Se pensiamo che la *quidditas* è la sostanza come definita e compresa, possiamo accettare – se non altro come suggerimento molto persuasivo – l'interessante pagina dello scrittore irlandese (trad. it. di Cesare Pavese, cit.; 272).

4.8. Conclusione

L'esame dei tre criteri formali del Bello ci ha portati a riconoscergli una consistenza oggettiva, che si identifica con l'aspetto formale della cosa; aspetto formale che, contemplato esteticamente, si manifesta come tale e assume, in questo incontro, la sua qualità estetica e rende concreto il valore "Bellezza".

Queste conclusioni ci paiono risultare evidenti anche solo considerando la forma come *integra* e *proporzionata* posta in rapporto con una visio estetica (una *visio* che collochi l'oggetto *sub ratione causae formalis*). Il concetto di *claritas* risulta automaticamente da questo incontro. Anche se Tommaso avesse inteso la *claritas* in un altro modo, tutte le considerazioni che abbiamo esposto sarebbero ugualmente valide; si potrebbe anche non parlare di *claritas*, ma rimarrebbe il fatto che, come io mi rivolgo a un oggetto per vederlo nella sua struttura formale, esso mi si dichiara e definisce in tutte le sue proprietà di organismo proporzionato.

Comunque, una volta accettata la forma come ragione e spunto di ogni processo estetico, ci si rende conto che una analisi troppo minuta dei tre criteri formali, una esatta delimitazione dei loro significati, un minuto approfondimento della loro importanza singola, risultano superflui. Proporzione, integrità e chiarezza sono tre modi in cui la forma può essere considerata come intera. La forma è integra proporzione che può manifestarsi come tale, è

la totalità di un rapporto manifestantesi, è la proporzione di un tutto che si significa. I tre criteri si implicano in un continuo riferirsi l'uno all'altro, e la considerazione dell'uno non può trascurare la realtà degli altri due. Sostrato permanente di questo gioco di rimandi è la realtà formale.

49 Solo qui ci troviamo in presenza dell'*integritas*, per quanto un concetto analogo fosse già comparso in altre opere (cfr. I *Sent.* 31, 2, 1; *Eth.* IV, 7, 1, 8, n. 738). Invece, accenni alla *claritas* e alla *proportio* compaiono ripetutamente nella prima e nella seconda parte della *Summa* (per la *proportio* e la *claritas*; II-II, 145, 2 co.; 180, 2 ad 3. Per la sola *proportio*; II-II, 141, 4 ad 3; 142, 2 co. Per la sola *claritas*; II-II, 142, 4 co.; 145, 2 ob. 2 e 3).

50 “Unumquodque dicitur bonum inquantum est perfectum [...] Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis. Cum autem unumquodque sit id quod est per suam formam; forma autem praesupponit quaedam, et quaedam ad ipsam ex necessitate consequuntur; ad hoc aliquid sit perfectum et bonum, necesse est quod formam habeat, et ea quae praeexiguntur ad eam, et ea quae consequuntur ad ipsam” (*S. Th.* I, 5, 5 co.).

51 “La delimitazione dell'infinito in una situazione finita spaziale e temporale, nella quale dei fatti molteplici si raccolgono in una unità organica, è dunque caratteristica della struttura formale” (Paci, 1954; 209).

52 “La vita è forma e la forma è il modo della vita” (Focillon, 1934; trad. it.; 16).

53 Per il primo caso basti citare Goethe; per il secondo può valere il nome di Whitehead.

54 Per questo aspetto del pensiero tomista rimandiamo all'interpretazione di Gilson (1919) che a parer nostro adegua fedelmente le intenzioni dell'Aquinate. Al primo capitolo de *Le Thomisme* rimandiamo ugualmente per tutte quelle precisazioni sulla forma e sulla sostanza che andiamo esplicando. Pagine abbastanza felici ci paiono pure quelle dei capitoli II e III di Grenet (1953). Precisazioni schematiche ma precise si trovano nel *Dizionario tomistico* contenuto nel volume di introduzione all'edizione italiana della *Summa* (Firenze, Salani, 1949).

55 Nelle sostanze intellettuali (sola *forma* senza materia) la *forma* stessa è il *quod est*; ma anche qui la perfezione ultima è data *dall'ipsum esse*, dall'atto di esistenza.

56 Le citazioni precedenti sono nella traduzione di Angelo Pasquinelli, *I presocratici*, Torino, Einaudi, 1958.

57 Cfr. Aristotele, *Topica* III, I, 116f, 21; *Metafisica* XII, 3, 1078a, 36 e Platone, *Filebo* 26a, 6.

58 Attraverso l'influenza di Boezio, Pitagora diverrà per il Medioevo il primo inventore della musica; “Primum omnium Pythagoras inventor musicae” (vedi Engelberti Abb. *admonensis de musica* X).

59 *De musica* I, 3 e 8 (*PL* 63, coll. 1172, 1173, 1176). La consonanza musicale è rapporto intelligibile che tuttavia si esplica solo materiandosi in vibrazione

acustica, sì che l'origine del rapporto astratto è pur sempre fisica; “Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest, sonus vero praeter quendam pulsum percussionemque non redditur, pulsus vero atque percussio nullo modo esse potest, nisi praecesserit motus.” D’altro canto, pur costituendo i sensi il veicolo indispensabile dei suoni e degli accordi, solo l’intelligenza è capace di sceverarli e di apprezzarli. Da queste ragionevoli osservazioni Boezio trae però conseguenze esasperate; il vero musico non è l’esecutore che maneggia lo strumento – costui è un geniale ma istintivo imperito – e neppure è il compositore che improvvisa melodie (così almeno, con De Bruyne, intendiamo il termine boeziano di *poeta* che altri traducono quale facitore di versi da cantare; ma ci pare che qui *poeta* stia nel suo significato etimologico di compositore; il che non esclude che il termine indichi colui nel quale le due funzioni si identificano, il facitore di canti, il *trovatore*). Il vero musico è il sapiente di leggi musicali, il teorico in cui la perizia musica è perizia matematica, colui che non giudica più per istinto, ma fondandosi sulla ragione. Siamo a una svalutazione della sensibilità estetica immediata in favore di un’intellettualizzazione del fatto artistico; atteggiamento che, con varie accentuazioni e di solito in forme più moderate, costituisce una costante della coscienza estetica medievale; e se pur in forme più congeniali al suo pensiero, la soluzione intellettualistica comparirà anche in Tommaso.

60 In questi argomenti avvertiamo i limiti del teoricismo boeziano per il quale il musico non è chi pratica le note ma chi conosce le regole matematiche che governano il mondo dei suoni. Come è stato osservato, se ogni pianeta produce un suono della gamma, tutti i pianeti insieme produrranno una dissonanza sgradevolissima. Ma il teorico medievale non si preoccupa di questo controsenso di fronte alla perfezione delle corrispondenze numeriche. Il Medioevo affronterà l’esperienza successiva con questo bagaglio di certezze platoniche, e le vie della scienza sono davvero infinite se ancora gli astronomi del Rinascimento arriveranno a sospettare il movimento della Terra proprio dal fatto che, per esigenze di gamma, essa avrebbe dovuto produrre un ottavo suono. D’altra parte la teoria della musica mondana consente anche una più concreta visione della bellezza dei cicli cosmici, del gioco proporzionato del tempo e delle stagioni, della composizione degli elementi e i moti della natura, dei movimenti biologici e della vita degli umori. Dell’armonizzarsi tutto, insomma, dal micro al macrocosmo.

61 Cfr. De Bruyne (1946, II, 7.5).

62 Ubaldo di Saint-Amand (IX sec.), *Musica enchiriadis* 9 (ed. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Saint-Blasien, 1784; 159).

63 Cfr. anche il *Dialogus super auctores* di Corrado di Hirschau (ed. Schepps, Wurzburg, 1889) e il *De ordine legendi* di Ugo di San Vittore (PL 176, col. 771).

64 Faral (1923; 60). Cfr. anche Bagni (1968) e McKeon (1952).

65 Cfr. Curtius (1948, *excursus* XIII). Il passo di Plinio è nell’*Epistola* 5.

66 Un filone particolare, in parte legato alla mistica dell’*homo quadratus* è quello della mistica esoterica delle proporzioni. Tipico il criptolinguaggio dei segni lapidari nelle corporazioni di muratori. Cfr. per le proporzioni

nell'architettura in genere Ghyka (1931, 2), Simson (1956), Frankl (1960).

67 Esiste tutta una serie di interpretazioni finalistiche di ogni tipo di ordine, in cui l'accento vien posto sulla idea della perfezione ultima organizzante l'oggetto; "Un ordre en effet est la disposition des objets entre eux, selon les exigences d'un but" (Lachance, 1933; 176). Per una esauriente trattazione sui problemi dell'ordine, vedi Silva-Tarouca, 1947).

68 *Differentiarum* II, 63 (PL 83); "Digitorum quoque numerus perfectus est, et ordo decentissimus." Malgrado il riferimento estetico (*decentissimus*) qui l'accento è scientifico e religioso; Isidoro parla comunemente di bellezza solo a proposito degli ornamenti esteriori, capelli, barba ecc. Tuttavia si tratta del medesimo principio che in Tommaso troveremo a livello estetico.

69 Si veda per una lettura contemporanea di questo tipo di rapporto Pareyson (1954; 137); "Nell'opera d'arte le parti intrattengono un doppio genere di rapporti; di ciascuna con le altre e di ciascuna col tutto."

70 Anche qui le origini sono platoniche e pitagoriche; "E Dio, volendolo rassomigliare al più bello e al più compiutamente perfetto degli animali intelligibili, compose un solo animale visibile, che dentro di sé raccoglie tutti gli animali che gli sono naturalmente affini" (*Timeo*, 30d).

71 Molti commentatori hanno insistito su questo aspetto psicologico della *proportio*. Già Taparelli d'Azeglio (1859-60, IV, 6) affermava che contemplare il Bello è contemplare una verità proporzionata alle nostre capacità conoscitive. E Mazzantini (1929; 331) ricorda che la capacità incoativa dell'intelletto a divenire tutte le cose già lo dispone alla cosa da conoscere; le cose sono indipendenti dal nostro atto di conoscere, "ma non estranee affatto alla nostra mente per natura, ché allora esse rimarrebbero affatto impervie, oscure, opache, inconoscibili". Bosanquet (1904; 147) riporta questa proporzione a sorgenti plotiniche e conclude; "The ultimate ground of attraction in beauty is the affinity, revealed in symmetry, between the percipient and the perceived". Questo aspetto della *proportio* attira moltissimo, come è agevole comprendere, De Munynk (1923) il quale, pur riconoscendo una proporzione di tipo oggettivo (come corrispondenza della materia alle esigenze della forma) insiste su quella proporzione tra conosciuto e conoscente che gli pare fondare un concetto del gusto soggettivo.

72 Abbiamo riportato la traduzione italiana di Corrado Maltese, anche se – come si evince dalle prime tre righe – si attua una confusione tra "nella" e "in" dovuta a una resa puramente letterale. Ma il senso del brano è chiaro comunque.

73 Ma cfr. anche *S. Th.* I, 76, 4 e *Quaestiones quodlibetales* I, 5.

74 Per un accenno alla *pulchritudo* come *magnitudo corporis*, vedi il *Commentario all'Etica nicomachea* (IV, c. 7, comm. 8, 738) e *I Sent.* 31, 2, 1. Quest'ultimo brano dice; "His duobus claritas et consonantia addit tertium philosophus ubi dicit quod pulchritudo non est nisi in magno corpore; unde parvi homines possunt dici commensurati et formosi, sed non pulchri." Questo testo ha imbarazzato e sviato parecchi interpreti; De Bruyne si limita a intenderlo come una precisazione sulla bellezza quale sovrabbondanza, ricchezza di essere: il *pulchrum* sarebbe allora una categoria sovraeminente del

formosus. Più grossolanamente Mercier – di solito così acuto nei suoi rilievi – afferma; “En réalité un objet ample, puissant, capable de susciter vigoureusement les facultés est beau” (1902; 581). Altre volte si è parlato di integrità in termini più dimessi. Tipica l’interpretazione di James Joyce [per cui si veda in questo volume il saggio “Ritratto del tomista da giovane”] che intende i tre criteri del Bello, più che come proprietà oggettive delle cose, come momenti dell’atto per il quale ci rivolgiamo esteticamente ad esse; in questo senso l’*integritas* si porrebbe come il primo momento, quello sintetico, nel quale l’oggetto viene isolato e contemplato come separato dal resto del mondo, visto come cosa integrale e compreso come *cosa*. Nel *Portrait of the Artist as a Young Man* Stephen Dedalus dice; “Guarda quel cesto; per vedere quel cesto la mente separa anzitutto il cesto dal resto dell’universo visibile che non è quel cesto. La prima fase dell’appercezione è un limite segnato intorno all’oggetto da percepire [...] L’immagine estetica è anzitutto percepita come un insieme, limitato e contenuto in sé, sullo sfondo incommensurabile dello spazio e del tempo che non è quest’immagine. Tu l’hai percepita come una cosa *una*. La vedi come un’intera. Percepisci la sua intierezza. Questa è l’*integritas*” (J. Joyce, *Dedalus; ritratto dell’artista da giovane*, trad. it. di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1943; 271-272). Una operazione quale quella descritta da Joyce ha effettivamente luogo nella gnoseologia tomista, ma non si distingue dalla *simplex apprehensio* o dall’atto di giudizio che afferma la concreta esistenza individuale della cosa. La *visio* estetica suppone certamente un processo di isolamento della cosa al fine di rivolgerle una specifica attenzione, ma quest’atto traccia come un ideale perimetro dell’oggetto, mentre per Tommaso i tre criteri si riferiscono soprattutto alla sua struttura interiore. Più che di perimetro è questione di volume.

75 Pareyson (1954; 284). L’analogia tra queste formulazioni non è del tutto casuale. Presiede infatti alla teoria della forma formante una “metafisica della figurazione”. La presenza di un Figuratore divino pertanto giustifica il fatto che una forma, nel momento in cui viene inventata, abbia già nel suo *spunto* una *intenzione*. Questa intenzione è aperta a vari completamenti, non è un principio di ordine nel senso del realismo scolastico, ma costituisce pur sempre una matrice di ordini possibili fondata su una legislazione divina – sia pure aperta e processuale – dell’universo.

76 Per una trattazione al riguardo cfr. il Commentario al *De anima* II, 14. Un ampio studio sull’argomento è quello di Tonquédec (1950).

77 Potremmo ricordare il “dolce color di oriental zaffiro” di Dante, o il “viso di neve colorato in grana” del Guinizzelli, la “clère et blanche” Durandal della *Chanson de Roland* che riluce e fiammeggia contro il sole; e si veda per una messe di esempi poetici De Bruyne (1946, III, 1.2). Non a caso fu proprio il Medioevo ad elaborare la tecnica figurativa che maggiormente sfrutta la vivacità del colore semplice unito alla vivacità della luce che lo compenetra; e alludiamo alla vetrata della cattedrale gotica. Ma ancora questo gusto per il colore si rivela al di fuori dell’arte, nella vita e nel costume quotidiano, negli abiti, negli addobbi e nelle armi. Una delle analisi più belle della sensibilità coloristica medievale (riferita al tardo Medioevo borgognone, ma in ogni caso estendibile ad altri momenti del gusto altomedievale) è quella che fa Huizinga

(1919, XIX). E ci ricorda come un cronista quale Froissart si entusiasmi per il gioco dei raggi solari su elmi e corazze, su pennoncelli e vessilli (entusiasmo che ritroviamo, per esempio, nella *Cronaca di San Luigi* di Joinville); mentre riporta le prescrizioni del *Blason des couleurs* dove si raccomandano le combinazioni di giallo pallido e azzurro, arancione e bianco, arancione e rosa, rosa e bianco, nero e bianco; e la sfilata descritta da La Marche, nella quale si vede una giovane in seta viola su una chinea con la gualdrappa azzurra, condotta da tre palafrenieri in seta vermiglia con cappe di seta verde.

78 Vedi *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV.

79 I testi che seguono, sono editi da Pouillon (1946); il *De luce* è pubblicato in Baur (1912); la trattazione più approfondita e chiarificatrice dell'estetica del Grossatesta è senz'altro quella di De Bruyne (1946, III, 4); per uno studio generale su Roberto Grossatesta vedi Alessio (1957) con una bibliografia dal 1900 al 1956.

80 Commentario al *De anima* I, 14. Cfr. Tonquédec (1950). Nella tarda Scolastica la luce tornerà all'imprecisione della metafora senza più fondarsi su di un apparato metafisico consistente; si veda Dionigi il Certosino, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t. 34). Per l'estetica di Bonaventura, cfr. Spargo (1953).

81 Tommaso riconosce comunque alla *claritas* anche un valore espressivo o comunicativo; si veda ad es. in *S. Th.* II-II, 132, 1 co., dove la *claritas* viene intesa come manifestazione (espressione) di uno stato di interna bellezza.

5. PROBLEMI CONCRETI E APPLICAZIONE DEI PRINCIPI

5.1. La bellezza del Figlio

Definito il concetto di forma nel suo rilievo estetico e i tre criteri formali costitutivi della bellezza, si rende opportuno verificare i risultati della ricerca per vedere se, nella concreta analisi di casi singoli, Tommaso si rifaccia effettivamente ai criteri esaminati e al quadro generale prospettato. Occorre appurare se egli imposti veramente in questa chiave (lo faccia o no esplicitamente; diremo di più, si renda conto o no di farlo) alcune questioni estetiche che egli affronta nel corso della sua opera.

Esamineremo dunque, a titolo di applicazione pratica dei principi, le questioni della bellezza di Cristo come seconda Persona della Trinità, della bellezza umana, del simbolo, dell'allegoria e della bellezza poetica in genere, della funzione educatrice della musica.

L'argomento che ci si presenta prima di tutti gli altri è quello della bellezza di Cristo, in quanto seconda Persona della Trinità; questo problema in verità non è uno dei tanti che si potrebbero presentare, ma è il *problema* per evidenti ragioni. Non a caso l'enumerazione più completa dei tre criteri del Bello avviene appunto in quella questione (*S. Th.* I, 38, 9) dove la natura del Bello viene indagata nella sua espressione più alta. Dio è Bellezza in senso eminente e al Figlio l'attributo di *species* compete in proprio; il Bello trova nella seconda Persona la sua realizzazione più completa e vi assume eminenza e paradigmaticità.

Il tema del Figlio come Bellezza e sorgente di Bellezza proviene a Tommaso per varie vie. La scuola di Chartres (che tuttavia egli non cita) aveva elaborato una teoria trinitaria in cui il Figlio appariva come causa formale delle cose, creatore delle forme esistenti. Tommaso però deriva il suggerimento già dalla tradizione patristica e in particolare (come risulta dalle sue

citazioni) da sant'Ilario e da Agostino.

Il problema gli si pone in questi termini; se gli attributi conferiti dai dottori alle Persone della Trinità siano convenienti. Tra queste serie di attributi, c'è la triade "Aeternitas, species, usus", nella quale naturalmente la *species* va riferita al Figlio; costui – secondo Ilario, che formula questa triade – può esser detto anche *Imago*, Immagine. Anche per Tommaso l'Immagine è un attributo che può essere predicato del Figlio, per le note ragioni insite nella tradizionale spiegazione della processione trinitaria; ma (come viene osservato nella *quaestio* 35 della *Prima pars*) l'immagine è ciò che rappresenta qualcos'altro, e lo rappresenta come speculare similitudine. Ora, dell'immagine si può predicare la *species*, poiché l'immagine consiste nella deduzione della forma di qualcosa altro;

species, prout ponitur ab Hilario in definitione imaginis, important formam deductam in aliquo ab alio. Hoc enim modo imago dicitur esse species alicuius, sicut id quod assimilatur alicui, dicitur forma eius, inquantum habet formam illi similem.

Dunque l'immagine costituisce la *species* di qualcosa, poiché l'immagine precisa di un qualcosa si può dire pure la *forma* di quel qualcosa. In definitiva l'immagine si riferisce alla *forma*, poiché ne è data quale duplicazione.⁸² A proposito di immagine, dire *species* significa dir *forma* (dato che "ipsa autem forma significatur per *speciem*; quia per formam unumquodque in specie constituitur"; cfr. *S. Th.* I, 5, 5 co.); ma significa pure dire *pulchritudo*, come verrà affermato in quella *quaestio* 39.

Da tutte queste considerazioni balzano fuori due punti con estrema evidenza. L'uno, che ancora una volta, quando si parla di bellezza, si torna sempre a riferirci alla *forma*, tanto che il termine *species* può esser usato per indicare entrambe; l'altro, che di bellezza si può parlare riguardo a un'immagine, cioè alla riproduzione di una *forma*, e non perché (come si vedrà tra poco) si imiti una forma bella, ma perché la nuova *forma* si pone in armonioso rapporto di convenienza con quella originaria.

Questo secondo ordine di osservazioni è prezioso ai fini di uno spinoso problema; quello cioè del valore estetico che i medievali concedevano alla realizzazione artistica. Si tratta di un argomento che sarà affrontato altrove, ma per intanto i dati ora raccolti ci

dicono che almeno un tipo di opera artificiale, l'imitazione delle forme esistenti (e per ora limitiamoci a queste), ha in sé ragioni di bellezza. A questo riguardo la bellezza del Figlio, considerato come Immagine, può risultare estremamente indicativa; essa ci presenta il problema dell'Immagine per eccellenza, quindi di tutte le immagini.

Ma esaminiamo la *quaestio* 39, articolo 8. Accanto alla triade menzionata, Tommaso ne pone altre, e si trova a doverle riferire tutte alla Trinità. Decide allora di considerare Dio nei quattro modi in cui si è usi considerare le creature (la cui conoscenza ci porta, per modo di analogia, a Dio). Le cose sono infatti considerate in quanto son cose, in quanto son une, in quanto sono soggetto di attività, in quanto hanno un rapporto con ciò che da esse è causato. Il primo modo è dunque quello di considerare la cosa “*inquantum est ens quoddam*”, in quanto cosa; e proprio considerando la Trinità in questo modo (“*absolute Deus secundum esse suum*”) è possibile applicarle la prima triade.

Considerando Dio nel suo essere potremo allora predicare del Figlio la bellezza; “*Species autem, sive pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filiis.*” Del Figlio saranno allora predicabili i tre criteri formali del Bello. Il Figlio, avendo in sé veramente e perfettamente la natura del Padre, realizzerà l'*integritas*; in quanto “*imago expressa Patris*” realizzerà la suprema *convenientia*, e infatti la bellezza dell'immagine è data da questa sua potenza di adeguamento dell'oggetto imitato, della forma riprodotta (“*Unde videtur quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem*”);⁸³ ancora, il Figlio sarà *claritas* in quanto egli è Verbo, “*quod quidem lux est, et splendor intellectus, ut Damascenus dicit*”. Il Figlio dunque si presenta come l'Immagine perfetta, e come l'entità adeguata alla propria natura, proporzionata al Padre, risplendente di espressività (*Verbum*) che gli è nel contempo intima costituzione razionale (*splendor intellectus*).

5.2. La bellezza dell'uomo

Ogni qualvolta si è trattato di fare un esempio concreto riguardo alla bellezza, su ciò che si dovesse intendere per *proportio* o per *claritas*, Tommaso è sempre ricorso al corpo

umano.

L'uomo si presenta come uno degli organismi più perfetti e compiuti, nel quale gli elementi spirituali si uniscono a quelli materiali fondendosi in un ampio gioco di proporzioni; in questo organismo l'Ordine si fa speculare immagine della Grande Proporzione macrocosmica. L'uomo è dunque la "forma" per eccellenza, la più nobile tra le forme terrene.

In Tommaso ritroviamo, nella sua espressione più compiuta e controllata, portata a rigore concettuale, la concezione medievale dell'uomo; nella quale, malgrado quella rigida gerarchia di valori per cui l'umanesimo medievale era pur sempre teocentrico, predominava un senso dell'umana grandezza e dignità che, meglio che altrove, risulta dalle pagine che esamineremo, anche se in esse l'argomento d'indagine è costituito soltanto dal Corpo Umano. Le speculazioni sull'*homo quadratus* e sull'Uomo come Microcosmo, non si ritrovano in Tommaso; sono dati accolti, ma sostanzialmente superati. La sua soluzione si pone sotto il segno di una concezione organica della forma.

Nella *quaestio* 91, della *Prima pars* della *Summa* ci si domanda "Utrum corpus hominis habuerit convenientem dispositionem". A questo proposito anzitutto si precisa che ogni disposizione indotta nelle cose è tale in vista di un fine; una forma si organizza secondo la sua destinazione propria; si tratta di quella proporzione alle proprie esigenze funzionali che va annoverata tra le principali maniere di convenienza. Disporre secondo un fine significa sottomettere determinati elementi ad altri; significa tendere all'armonia dell'insieme anche a scapito di una parte. Soffermarsi su di una parte per curarne la bellezza, trascurando l'armonia dell'insieme, vuol dire fallire lo scopo e produrre un oggetto difforme e squilibrato.

Sicut artifex qui facit serram ad secandum, facit eam ex ferro, ut sit idonea ad secandum; nec curat eam facere ex vitro, quae est pulchrior materia, quia talis pulchritudo esset impedimentum finis.

(*S. Th.* I, 91, 3, *resp.*)

Qui però non si intende sottomettere la bellezza a più importanti necessità funzionali, quanto a sottolineare che la vera bellezza consiste nella convenienza allo scopo.

Di conseguenza anche le creature divine sono ordinate secondo

gli stessi criteri, e in tal modo vanno considerate. Qual è il fine del corpo umano, il fine cui la materia deve adeguarsi per esser detta conveniente? Tommaso risponde; l'anima razionale e le sue operazioni,

materia enim est propter formam, et instrumenta propter actiones agentis.

Quindi Dio ha istituito il corpo umano secondo una mirabile convenienza alla propria *forma* sostanziale;

Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.

Il corpo umano è un organismo strutturato secondo le esigenze della *forma*, suo fine immediato e suo atto sostanziale. Ogni parte di esso quindi rivelerà l'attività ordinatrice della sua *forma* ed esprimerà l'ordine che lo regge. Ci soccorrono al proposito espressioni più astrattamente formulate, ricorrenti nella *Summa contra gentiles*, sempre sull'anima come *forma* sostanziale;

anima est forma totius corporis quod etiam est forma singularium partium [...] Si igitur anima est actus singularium partium, actus autem est in eo cuius est actus; relinquitur quod sit secundum suam essentiam in qualibet parte corporis [...] In qualibet forma apparet quod est tota in toto et tota in qualibet parte eius.

(*Summa contra gentiles* II, 72)

La legalità della *forma* “risplende” sulle parti organizzate, rivelandosi come ordine unificante e vivificante. La bellezza dell'organismo consiste in questa adeguazione perfetta alla *forma*, in questo proporzionarsi di parti secondo le esigenze della *forma*, in questo rivelarsi della *forma* in ogni parte organizzata; per il corpo umano sarà infatti così; e la bellezza sarà data dal rispondere di tutte le sue parti alle esigenze dell'umana natura.

Si vero accipiantur membra, ut manus et pes et huiusmodi, earum dispositio naturae conveniens, est pulchritudo.

(*S. Th.* I-II, 54, 1 co.)

Ciascuna parte sarà bella adunque in quanto rivelerà la propria funzionalità; e il corpo intero sarà bello in virtù di questo concorrere di tutte le sue parti, in modo tale che anche quelle che possono parere imperfezioni si rivelano limitazioni saggiamente disposte ai fini dell'armonia del tutto.

La bellezza risulta proprio da quell'unione sostanziale di corpo e anima che costituisce uno dei cardini dell'antropologia tomista;

Ex corpore et anima dicitur esse homo, sicut ex duabus rebus tertia res constituta, quae neutra illarum est.

(*De ente et essentia* 3).

Da questo armonico incontro nasce una forma calibratissima, in cui il gioco delle forze sensitive e delle operazioni intellettuali, dell'intelligenza e della volontà, di tutte le potenze dell'anima apportate alla sua essenza, si spiega in virtù di una legge ordinatrice;

Sciendum est, quod secundum naturae ordinem, propter colligantiam virium animae in una essentia, et animae et corporis in uno esse compositi, vires superiores et inferiores, et etiam corpus invicem in se effluunt quod in aliquo eorum superabundat [...] Anima enim coniuncta corpori, eius complexiones imitatur secundum amentiam vel docilitatem, et alia huiusmodi [...] Similiter ex viribus superioribus fit redundantia in inferiores; cum ad motum voluntatis intensum sequitur passio in sensuali appetitu, et ex intensa contemplatione retrahuntur vel impediuntur vires animales a suis actibus, etc.

(*De veritate* XXVI, 10 co.)

Ma esaminiamo partitamente il corpo dell'uomo, continuando a riassumere la *quaestio* 91 della *Prima pars*. Nelle *responsiones* il filosofo applica il principio enunciato, passando a considerare i sensi, la statura, ed altri attributi del corpo umano.

Peculiare all'uomo è un'affinatissima capacità tattile, che è superiore a quella di qualsiasi animale; questo perché il tatto è come il fondamento di tutti gli altri sensi. Ma quanto ai sensi semplicemente esterni, l'uomo è inferiore agli altri animali; si tratta di apparenti deficienze che risulteranno invece richieste e giustificate da superiori ragioni d'armonia. Infatti la debolezza dell'olfatto è causata dalla grandezza del cervello; un organo di questa grandezza (richiesta da precise ragioni elencate in altra sede) comporta una grande umidità (necessaria a temperare e bilanciare il calore irradiato dal cuore), e questa umidità risulta d'impedimento all'olfatto, il quale necessiterebbe di siccità. Come si vede la dottrina tradizionale è ricondotta a ragioni formali; la parte si impoverisce, se la consideriamo isolatamente, sacrificandosi al tutto, ma inserendosi in questo acquista una

dignità e una ragione.

Motivi analoghi giustificano la debolezza di vista e di udito; così come la velocità è moderata secondo le esigenze dell'umana complessione.

Ancora, l'uomo è sfornito o poco dotato di unghie, di corna, peli e piume, poiché all'origine di questi attributi si pone l'elemento terrestre, eccedente negli animali; nell'uomo esso si compone proporzionalmente con gli altri tre elementi, e per questo non dà luogo a certi fenomeni in misura eccessiva. Ma in compenso l'uomo è fornito di mani, nobilissime tra tutti gli organi (*"organum organorum"*), che colmano tutte le lacune e rendono l'uomo atto alla produzione artificiale.

Con queste osservazioni è giustificata la convenienza delle membra e delle facoltà sensibili, adottando opinioni che si trovano in numerosi autori tradizionali.

Toni più letterari Tommaso assume nella giustificazione della statura eretta dell'uomo; nel trattare l'attributo che meglio di tutti esprime la dignità umana, il suo secco latino tradisce una certa emozione estetica.

Quattro sono i motivi per cui l'uomo possiede statura eretta. Tre sono di ordine prettamente fisiologico; anzitutto affinché le forze sensitive interiori, che hanno nel cervello un centro di controllo e di scambio (*"in quo quodammodo perficiuntur"*), non siano impedito nel loro svolgersi da una posizione prona e depressa del capo; in secondo luogo affinché le mani, non dovendo fungere da piedi anteriori, siano libere per i loro scopi; in terzo luogo affinché, non dovendo l'uomo prendere il cibo con la bocca (dato che se fosse prono le mani gli servirebbero di locomozione), la lingua e le labbra – non indurite dall'uso – siano idonee alla favella. Ma c'è una quarta ragione (che Tommaso espone avanti a tutte) ed è che i sensi sono stati concessi all'uomo non solo per la conservazione, ma per la conoscenza. Perciò i sensi degli animali sono volti a terra insieme col viso, volti al cibo e alle necessità immediate; mentre in un viso eretto trovano sede i sensi dell'uomo, massime la vista, la più sottile fra tutte le facoltà sensitive, cosicché all'uomo è aperta la conoscenza delle cose sensibili, delle celesti e delle terrene in modo da trarne conclusioni di intelligibile verità;

Homo vero habet faciem erectam, ut per sensum, et praecipue per visum, qui est subtilior et plures differentias rerum extendit, libere possit ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena, ut ex omnibus intelligibilem colligat veritatem.⁸⁴

Maestosa bellezza, quindi, la quale a sua volta si fa espressione e causa di una capacità di visione estetica, propria soltanto dell'uomo; e infatti in occasione di questa descrizione l'Aquinate sente il bisogno di sottolineare la dignità dell'uomo facendo ricorso alle sue possibilità di godimento estetico. L'uomo, a differenza degli animali, ha i sensi anche per conoscere; perciò mentre gli animali impiegano i sensi per le sole dilettezioni carnali, "solus homo delectatur in ipsa pulchritudine sensibilibium secundum seipsam". L'aspetto eretto, il volto teso verso l'alto, sono segni di una grande dignità; per esprimere il tono della quale, Tommaso non può non ricorrere all'attitudine estetica, come a una delle più nobili capacità dell'uomo.⁸⁵

5.3. La bellezza della musica

Anche se nel prossimo capitolo affronteremo sistematicamente il problema del rapporto tra filosofia del Bello e teoria dell'Arte, possiamo per intanto, a titolo introduttivo, raccogliere alcuni testi sparsi in cui l'Aquinate espone i suoi gusti estetici o reagisce asistematicamente ad alcune questioni empiriche che riguardano le varie arti.

La musica per esempio si presenta a Tommaso come il fatto artistico più intimamente e più specificamente legato a condizioni estetiche e a effetti dilettevoli. In virtù delle influenze boeziane lo stesso concetto di *proportio* viene assunto nell'accezione musicale come nella sua accezione più propria, e lo si trasferisce sul piano psicologico e ontologico avvertendo di operare una sorta di traduzione;

Constat quod harmonia proprie dicta est consonantia in sonis sed ist;
[Democrito et Empedocle] transumpserunt istud nomen ad omnem dehitam
proportionem.

(Commentario al *De anima* I, 1, 9, § 135).

Così, alla base di ogni bellezza, in quanto vi è proporzione, vi è una sorta di musicalità;

Universum [...] non potest esse melius; si unum aliquod esset melius corrumperetur proportio ordinis, sicut, si una chorda plus debito intenderetur, corrumperetur citharae melodia.

(S. Th. I, 25, 6 ad 3)

Una tale attenzione ai problemi musicali è provocata, oltre che da una formazione culturale che gli aveva reso familiari testi come il *De musica* di Boezio e il *De musica* di Agostino, da una consuetudine all'esercizio diretto nel campo della musica sacra. Per questo il brano in cui il filosofo affronta specificamente il problema musicale è appunto la *quaestio* 91 della *Secunda Secundae*, in cui si discute se sia conveniente lodare la divinità per mezzo del canto sacro.

Le risposte che dà Tommaso, prese nei loro estremi schematici, potrebbero parere molto utilitaristiche e di scarso rilievo artistico, anche se improntate a grande cura pedagogica. È doveroso lodare Dio oralmente? Sì, risponde il filosofo, e non per palesare a Dio qualcosa che egli già conosce, e cioè la nostra disposizione interiore, ma per eccitare, in quest'atto di lode, l'affetto stesso di chi loda, e portarlo a una misura più intensa;

et ideo necessaria est laus oris, non quidem propter Deum sed propter ipsum laudantem, cuius affectus excitatur in Deum ex laude ipsius.

(S. Th. II-II, 91, 1 co.)

Il contento dei lodanti crea insomma un'atmosfera di pietà e spinge i circostanti a una disposizione interna di adorazione e amore;

Valet exterior laus ad excitandum interiorem affectum laudantis, et ad provocandos alios ad Dei laudem.

In quest'atto pubblico di lode si rende necessario il canto, il quale si rivela sommamente utile in vista dell'effetto da raggiungere; poiché l'animo umano si dispone diversamente secondo le diverse melodie, la traduzione musicale rende la preghiera più adatta a provocare la devozione necessaria;

Et ideo salubriter fuit institutum ut in divinas laudes cantus assumerentur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem.⁸⁶

Guardiamoci tuttavia dal tacciare di utilitarismo le proposte tomiste. Le basi su cui egli si fonda sono quelle della scienza

musica e appaiono chiaramente legate ai suoi criteri estetici fondamentali. Rimontava infatti alla teoria greca (dalla quale il Medioevo per gli aspetti fondamentali non si distacca) la persuasione che due degli elementi del fatto musicale, il ritmo e la melodia, influissero in modo rilevante sul fisico e sullo psichico.

La musica può scatenare il delirio bacchico, liberando forze inconscie sino allora represses; la musica può fermare e bloccare una eccitazione sentimentale riconducendo l'uomo alla calma; la musica può suscitare nuovi impulsi persuadendo a certe azioni. In corrispondenza a ciascuno dei modi classici si presenta un atteggiamento psichico. Il modo *ionio* e il *misolidio* dispongono alla rilassatezza, il *dorico* alla virilità e al coraggio, il *frigio* a una più calma operosità, mentre il *misolidio* non è neppure consigliabile alle donne oneste; su ciò disserta Platone nella *Repubblica*. E Aristotele, nell'ottavo libro della *Politica*, parla di melodie etiche, pratiche ed esaltate, consigliando le prime per i fini educativi e limitando le altre ai teatri. Tutta la teorica greca in genere concepì la musica sotto questo aspetto psicagogico.

Queste idee si trasmettono integralmente al Medioevo; nel *De musica* di Boezio troviamo ampi accenni alle varie proprietà dei modi e delle melodie; Pitagora rende più calmo l'adolescente di Taormina ubriaco, eccitato dal modo frigio, facendogli suonare una melodia di modo ipofrigio spondaico, e i pitagorici, apprestandosi al sonno, usavano qualche cantilena che procurasse loro un lieve e quieto sopore. Svegliati, si liberavano dal torpore del sonno con altre modulazioni...

Così la teoria musicale greca è introdotta nel mondo medievale sotto il segno della *proportio*; e sotto questo aspetto l'accoglie Tommaso;

manifestum est autem quod secundum diversas melodias sonorum animi hominum diversimode disponuntur; ut patet per Philosophum, in VIII *Polit.*, et per Boetium, in prologo *Musicae*.

(*S. Th.* II-II, 91, 2 co.)

È chiaro, anche senza il ricorso alle fonti, che l'efficacia psicagogica della musica viene concepita come il convenire di una proporzione sensibile a un'attitudine psicologica. La applicazione al canto sacro è dunque in armonia con tutta la

tradizione teorica e si fonda su basi formali.

Ma oltre a ciò, la pagina dell'Aquinate denota, oltre che una coscienza del valore emotivo della musica, anche un rispetto per l'attitudine puramente contemplativa di fronte al fatto musicale. C'è in Tommaso la giustificazione avvertita della contemplazione disinteressata del brano musicale, indipendentemente dal suo effetto e dalla sua funzione, tanto che il piacere musicale è esplicitamente indicato come esempio di quei diletti purissimi pei quali non si pone un problema di temperanza o di intemperanza (*S. Th.* II-II, 141, 4 co). C'è una gioia insieme sensibile e intellettuale per il suono armonizzato, che non solo non costituisce peccato, ma anzi costituisce una di quelle prerogative che fanno dell'uomo una creatura superiore.

Nelle pagine che Agostino dedica al canto sacro ricorre continuamente un tema; quello del timore di bloccare l'attenzione sul fatto musicale indipendente dalla sua funzione religiosa, di disperdersi in una vana contemplazione. Tommaso, che tiene presenti e cita ripetutamente questi passi, come altri *caveat* di san Gerolamo, pare invece rifuggire da questo timore, ritenendo che la severa condanna dei suoi predecessori riguardasse solo coloro che in chiesa cantano *more theatrico*;

Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos qui in Ecclesia cantant more theatrico, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem provocandam. Unde Augustinus dicit, in *X Confess.*, “cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem”.

(*S. Th.* II-II, 91, 2 ad 2)

In questo senso va inteso anche il rifiuto dell'accompagnamento strumentale, opposto nella medesima *quaestio*. Si è tacciato Tommaso di conservatorismo ma questa ripugnanza era radicata nel mondo medievale, dato lo stretto legame esistito tra la musica strumentale e gli usi pagani (legame che ormai aveva unito alla musica strumentale ricordi tali da far affermare a san Gerolamo che “una fanciulla cristiana non dovrebbe neppur sapere cosa sia un flauto”). Tommaso stesso ricorda che strumenti come la cetra e il psalterio non sono stati assunti dalla Chiesa “ne videatur iudaizare”. Ma gli strumenti sono da evitare nel canto sacro proprio perché essi provocano un

diletto estetico talmente forte da stornare l'animo dal primitivo intento, che non è estetico ma religioso;

Ad quartum dicendum quod, sicut philosophus dicit, in VIII Polit., "*neque fistulas ad disciplinam est adducendum, neque aliquod aliud artificiale organum, puta citharam et si quid tale alterum est, sed quaecumque faciunt auditores bonos*". Huiusmodi enim musica instrumenta magis animum movent ad delectationem quam per ea formetur interius bona dispositio. In veteri autem testamento usus erat talium instrumentorum, tum quia populus erat magis durus et carnalis, unde erat per huiusmodi instrumenta provocandus, sicut et per promissiones terrenas. Tum etiam quia huiusmodi instrumenta corporalia aliquid figurabant.

(S. Th. II-II, 91, 2 ad 4)

La ripulsa è ispirata al riconoscimento della *delectatio* prodotta dalla musica strumentale, che Tommaso non pensa di vietare al di fuori del canto sacro. Dunque accanto a una funzione della musica intesa nelle sue capacità immediatamente emotive, ne esiste una più propriamente estetica. Il che non esclude che si possa infine concepire una funzione educativa della musica realizzantesi proprio attraverso l'atto di contemplazione; il contatto con una proporzione può indurre il nostro spirito all'ordine e all'armonia. Ciò che può anche essere dedotto da vari brani (cfr. ad es. S. Th. II-II, 142, 2 co.).

Nei riguardi del canto sacro, però, ogni intento estetico scompare; il canto sacro ha soltanto funzione edificante per via psicologica. Anche quando si obietta che cantando il popolo comprende meno facilmente le parole del testo, Tommaso risponde che le parole passano in seconda linea di fronte all'ondata di sentimento religioso che pervade i cantori e gli uditori;

et eadem est ratio de audientibus; in quibus, etsi aliquando non intelligant quae cantantur, intelligunt tamen propter quid cantantur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam.⁸⁷

5.4. Giochi e poesia giocosa

Ritornando alle espressioni artistiche prive di immediata funzionalità e capaci di suscitare una contemplazione disinteressata, la cultura medievale ci propone un altro esempio notevole; si tratta di quei componimenti poetici giocosi che poeti

e persino studiosi, ecclesiastici, laici, componevano spesso sulla melodia di notissime sequenze sacre.

Queste favolette erano tenute in un certo onore, apprese ai giovinetti delle *Scholae cantorum*, e più tardi entrarono persino nel repertorio scolastico come pretesti per esercitazioni grammaticali e stilistiche (cfr. Wagner, 1926). Più tardi questa attività poetica profana si ampliò attraverso l'opera dei giullari e trovatori, che nei vari testi ecclesiastici in cui si parla di essi sono per lo più indicati genericamente come *histriones*. Abbiamo insomma tutta una zona musicale e poetica consacrata al puro diletto, al passatempo giocoso.

Tommaso si prospetta la giustificazione del semplice gioco verbale o musicale e scenico nel discorso sul gioco che egli intraprende alla *quaestio* 168 della *Secunda Secundae*. Anzi egli concepisce il *ludus* e il gioco verbale (*iocus*)⁸⁸ come atti finalizzati puramente a se stessi, privi di scopo educativo, accettati per il loro potere di sgravio della stanchezza intellettuale. Il piacere che ne consegue è finalizzato alla ricreazione dell'animo, quindi in un certo senso a se stesso. Da tutti questi argomenti, che propongono più che altro una problematica etico-pedagogica, possiamo però dedurre una certa qualità estetica connessa al gioco. Tommaso non parla del *iocus* come opera dotata di una *proportio* formale, ma insiste su di una proporzione che si stabilisce tra il gioco e le esigenze del soggetto. Il gioco si fa adeguato e compiuto solo quando si armonizza alle esigenze e alle capacità di ricreazione dell'uomo in quella data condizione;

Operationes sunt delectabiles, in quantum sunt proportionatae et connaturales operanti [...] Otium et ludus et alia quae ad requiem pertinent, delectabilia sunt in quantum auferunt tristitiam quae est ex labore.

(S. Th. I-II, 32, 1 ad 3; vedi anche I-II, 60, 5 co.)

È quindi una proporzione, la convenienza a un ordine stabilito, che condiziona la dilettevolezza del gioco, vale a dire la sua perfezione, poiché il fine del gioco è appunto il diletto che esso deve arrecare. Notiamo che anche qui, dove sta giustificando una forma di libero gioco, Tommaso non può sottrarsi a una visuale finalistica e gerarchica; l'ordine di una cosa, anche della più libera e sottratta a ogni programma rilevabile, è pur sempre stabilito e costituito dal suo fine.

5.5. La visione simbolica

Musica e gioco sono forme comunicative ancora “semplici”. Sarà invece interessante vedere l’atteggiamento di Tommaso rispetto a forme più complesse, quali il Medioevo ci presenta con la poesia allegorica e col simbolismo pittorico, scultoreo e architettonico.

Un’opera a vari strati simbolici pone un problema estetico che esamineremo teoricamente nel capitolo successivo; infatti si tratta di definire una forma artistica complessa in cui i singoli elementi non sono soltanto realtà materiali, come in una forma fisica, o stimoli emotivi – come nella musica – bensì elementi significanti, ciascuno dei quali coinvolge nel gioco formale il particolare universo suggestivo che si trascina dietro.

È facile dunque capire come l’applicazione dei criteri estetici tomisti a questo tipo di opere costituisca un interessante banco di prova per la teoria enucleata.

Il simbolismo e l’allegorismo medievale sembrano – per vari aspetti – quanto di più estraneo vi sia al mondo tomista, basato su una visione ilemorfica concreta (e dunque un mondo fatto di cose e non di simboli).

Occorrerà dunque riassumere le tendenze e gli aspetti di questo universo simbolico e allegorico per vedere poi come Tommaso vi reagisca.⁸⁹

Certo l’uomo medievale viveva in un universo popolato di sovrasensi e rimandi soprannaturali. La natura gli parlava come in un linguaggio araldico in cui, come diceva Alano di Lilla,

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis,
fidele signaculum.

E a questo proposito si è parlato di mentalità primitiva, incapace di fissare il limite tra gli enti (ma quello che sappiamo oggi sulla mentalità primitiva e sulle sue forme classificatorie, ci induce a essere più cauti nel tracciare questi paralleli). Mumford (1944, 3 e 4) ha anche parlato di situazione nevrotica – né

sarebbe difficile ascrivere la mentalità simbolica a quella fuga dal reale che dava su altri versanti il teoricismo esasperato di Boezio; mentre l'Impero romano cadeva in frantumi e l'insicurezza assillava i singoli, senza che le nuove forme comunitarie fornissero garanzie sufficienti di coesione e reciproca protezione, poteva essere naturale cercare un ancoraggio continuo, nei confronti di una realtà nemica, assegnando a ciascun evento un significato diverso (ulteriore) rispetto a quello che assumeva immediatamente. Un leone, un lupo, una lince costituivano immediatamente un pericolo, ma potevano essere reinseriti in una visione pacificante intendendoli come segni di quel lessico universale con cui Dio, attraverso la natura, parlava agli uomini indirizzandoli, segno dopo segno, verso la felicità eterna.

Ma una ricerca sulle radici socio-psicologiche dell'attitudine simbolistica ci porterebbe troppo lontano. A noi ora interessa vedere in che senso questa eredità perviene a Tommaso e come egli la risolve.

E a tale scopo sarà anzitutto necessario distinguere fra tre atteggiamenti, che correntemente vengono visti e designati come "simbolismo medievale" ma che hanno radici culturali e – diremmo – meccanica comunicativa diversa, anche se molti sono i punti di contatto e non sempre, nel corpus di uno stesso autore, si riuscirebbe a distinguerli. Si tratta del *simbolismo metafisico*, dell'*allegorismo universale* e della *poetica dell'allegoria*. Dato che sovente essi appaiono confusi, irrigidiamoli per comodità in tre modelli astratti di mentalità simbolistica. Il *simbolismo metafisico* ha radici antichissime, e lo abbiamo già visto in opera in autori come lo Pseudo-Dionigi. D'altra parte una fonte tardoromana come Macrobio aveva già comunicato ai medievali che tutte le cose riflettono, come altrettanti specchi, nella loro bellezza, il volto unico della divinità (*In Somnium Scipionis* I, 14). Ora, se tutte le cose riflettono il volto di Dio, non si tratta di instaurare corrispondenze parziali (di tipo araldico) tra un oggetto, per lo più curioso, e una realtà soprannaturale, bensì di imparare a leggere continuamente in trasparenza il libro dell'universo.

In questa visione *ogni cosa* annuncia altro da sé. La visione simbolica coinvolge tutta la natura; "habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem," affermava Riccardo di San Vittore (PL 196, col. 90). E una visione filosofia prettamente simbolistica

si era posta alle soglie della speculazione medievale come a determinarne il tono; quella di Giovanni Scoto Eriugena; “Nihil enim visibilium rerum, corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intellegibile significet” (*De divisione naturae libri quinque* V, 3; PL 122).⁹⁰

In tale concerto polifonico, l'uomo medievale ha la magica facoltà di scoprire le cose in questa loro realtà sovramondana, e di saperle guardare con occhi penetranti. A un certo punto – come osserva il Gilson – il senso simbolico degli esseri assume tal forza, che ci si dimentica persino di verificarne l'esistenza; ha più realtà l'araba fenice, con tutta la mistica grandezza delle significazioni che comporta, di tante altre realtà più concretamente sperimentate. E anche quando l'oggetto si fa esistenzialmente vicino e manifesto, è pur sempre il suo significato superiore quello che affascina l'uomo dell'Età Media. Di fronte a una semplice noce, Adamo di San Vittore medita sulla immagine di Cristo; il mallo che la ricopre è la Carne, il guscio è il legno della Croce ove la Carne ebbe a soffrire, e il prezioso gheriglio, nutrimento dell'uomo, è la Divinità nascosta. È un vedere le cose essenzialmente come creature e le creature come parola di Dio fatta cosa, messaggio di Dio fatto natura, monito di Dio fatto realtà familiare; il mondo come riserva di simboli è un mondo governato da una Provvidenza che non vuole lasciare l'uomo sprovveduto, e lo contorna di fedeli segnapoli.

Se ci riportiamo al XIII secolo per ricercare nell'opera di Tommaso le vestigia di questa mentalità ci troviamo disorientati. L'universo delle “Correspondances” baudelairiane è totalmente estraneo a Tommaso. Non che la corrente si perda nel vuoto; ché continua a pervadere tutta la vita medievale, e le opere dei mistici e le speculazioni degli stessi compilatori di enciclopedie, che disserteranno ancora per lungo tempo sulle significanze sottilissime dei fiori e delle pietre preziose e degli animali. Ma in Tommaso, vale a dire nella più compiuta espressione filosofico-teologica dell'epoca, tutto ciò è scomparso. Ora, un'evoluzione del genere può essere spiegata e la soluzione può suggerirci preziose riflessioni. Come ricorda Gilson (1922, 5), il mondo tipicamente simbolico del XII secolo è tale perché questo secolo è incapace di osservare veramente la natura. Molti celebrano la Natura, ma nessuno pensa a osservarla. Le cose posseggono in sé

una realtà propria nella misura in cui servono agli usi giornalieri, ma non appena si intraprende a spiegarle esse perdono questa realtà. La spiegazione in effetti è scoprire che la cosa è *segno*, e ciò di cui essa è segno; nei bestiari e nei lapidari la sostanza delle cose si riduce alla loro significazione simbolica, la materia di cui sono composte non conta. Ciò che manca alla mentalità simbolistica è la concezione di una natura avente una struttura in sé e un'intelligibilità per sé, per debole che essa sia. Questa concezione non la si avrà che con l'ingresso della fisica aristotelica.⁹¹

L'universo simbolico perde dunque consistenza quando si perviene a scoprire (diremmo ad amare, a scrutare con appassionata attenzione) la realtà ontologica e formale della cosa. Anche questo è un atteggiamento religioso (e il sistema tomista ne è la grande testimonianza), ma esso poggia su altre basi; la Provvidenza non è più una organizzatrice di segni, ma una reificatrice di forme. Dall'*homo quadratus* si passa all'uomo della *quaestio* tomista. La visione simbolica è divenuta una visione naturalistica che vuole percorrere le catene causali con consapevolezza critica; e l'unico ricordo della mentalità scomparsa (ricordo cosciente, eredità acquisita volontariamente, che muta volto e natura trapiantandosi nel nuovo terreno) è forse il concetto di *analogia*. Ma anche questo in Tommaso si presenta come un nuovo aspetto della proporzione (proporzione dell'effetto alla causa), usato con tale cautela da offrirsi quasi, più che come realtà metafisica, come criterio metodologico.

5.6. Metafora e allegoria nella Bibbia e nelle opere poetiche

Diverso dal modello del simbolismo metafisico è quello dell'*allegorismo universale*. Nella visione simbolica ogni cosa rimanda al soprannaturale anzitutto *perché* è. Il fatto che essendo, poi, si presenti anche come segno, è una conseguenza di questa prima affermazione. Ma nel presentarsi come segno talvolta la cosa si presenta come segno complesso. In termini di semiotica moderna diremo che si presenta come segno ad alte capacità connotative e che connota attraverso un procedimento retorico.

Ritorniamo all'esempio della noce su cui meditava Adamo di San Vittore. Che una noce, come ogni altra creatura terrena, sia

segno della potenza creatrice divina, dipende dal modello del simbolismo universale. Diremo meglio che Dio stesso, costituendola come cosa, l'ha costituita anche come segno che denota direttamente la propria potenza suscitatrice di esistenza. Ma nel momento in cui Adamo di San Vittore fa diventare guscio, mallo e gheriglio metafore di precise realtà sovranaturali, il segno viene adoperato in funzione connotativa. A questo punto gli enti (ma non ogni ente, bensì quelli che, diremmo, si prestano di più a essere usati metaforicamente a causa di alcune loro proprietà iconiche) diventano metafore. Nel costruire queste metafore la mentalità medievale sembra rinnegare il suo processo intellettuale tipico, la deduzione per catena di cause ed effetti; infatti la relazione tra l'oggetto e la realtà sovranaturale non viene posta come relazione di causa a effetto (come avviene ancora nel modello del simbolismo universale) ma attraverso quello che Huizinga chiama "un corto circuito dello spirito". Lo struzzo diventa allora simbolo della giustizia perché le sue penne tutte eguali risvegliano l'idea dell'eguaglianza e dell'unità. Il pellicano si fa simbolo di Cristo perché, dal momento che la leggenda vuole che egli nutra i propri figli con la propria carne, esso si fa metafora del sacrificio eucaristico. Ma a questo punto ci si deve anche chiedere se la leggenda del sacrificio del pellicano è il significato primario su cui si costituisce la metafora eucaristica, o se la necessità di una metafora eucaristica non imponga l'elaborazione della leggenda (e se cioè non sia, paradossalmente, l'entità storico sovranaturale "Cristo" a diventare il veicolo della metafora "pellicano"). Questo ci dice che, mentre il simbolismo metafisico si impone e prospera come modo di conoscenza, l'allegorismo universale si propone subito come operazione poetica.

Questa operazione poetica tuttavia, si diceva, pare procedere per vie estranee allo spirito deduttivo medievale, almeno a quello spirito deduttivo che si impone nel Medioevo maturo (che per ciò stesso dovrebbe respingere il procedimento allegorico, mentre di fatto lo sancisce come legittimo procedimento comunicativo). Ma a promuovere l'attribuzione allegorica sta invece un principio di concordanza.

Huizinga spiega l'attribuzione simbolica rilevando che di fatto si astraggono in due enti delle proprietà affini (oggi diremmo, un

modello strutturale) e le si confrontano. Le vergini e i martiri risplendono in mezzo ai loro persecutori come le rose bianche e le rose rosse risplendono tra le spine in cui fioriscono; ed entrambe le classi di enti hanno in comune il colore (petali-sangue) e il rapporto con una situazione di durezza. Ma vorremmo dire che per astrarre un modello omologo del genere bisogna già avere compiuto il corto circuito. In ogni caso il corto circuito o l'identificazione per essenza si fondano su un rapporto di convenienza (che è poi il rapporto di analogia al suo livello meno metafisico; la rosa sta alle spine come il martire ai suoi persecutori).

Indubbiamente la rosa è diversa dal martire; ma il piacere che consegue allo scoprimento di una bella metafora (e l'allegoria non è che una catena di metafore codificate e dedotte l'una dall'altra) è dovuto proprio a quello che lo Pseudo-Dionigi già indicava come l'incongruità del simbolo rispetto alla cosa simboleggiata (*De coelesti hierarchia* II). Anzitutto, diremmo, perché se non ci fosse incongruità ma solo identità non ci sarebbe rapporto proporzionale (x non starebbe a y come y sta a z), e poi perché, lo ricorda Dionigi, è proprio dall'incongruità che nasce lo sforzo dilettevole dell'interpretazione. Ed eccoci così ricondotti a un'altra componente "artistica" dell'allegorismo universale; cogliere un'allegoria è cogliere un rapporto di convenienza e fruire esteticamente del rapporto, anche in grazia dello sforzo decifratario.

Questo aspetto "enigmistico" della poesia medievale è quello che appare più estraneo alla sensibilità estetica dell'uomo moderno (non diremmo dell'uomo contemporaneo; si pensi a Pound, a Eliot, a Joyce, alle avanguardie odierne). Ma sarebbe assolutamente antistorico negare valore di esperienza estetica a un esercizio interpretativo che non appare assimilabile alla concezione moderna della percezione immediata e naturale della bellezza.

La difficoltà di lettura, grazie alla quale viene alla luce una *proportio* inedita, costituisce uno dei valori specifici e fondamentali perseguito dal gusto medievale e giustificato, come si è visto e si vedrà, a livello teorico. Nell'ambito del modello culturale medievale l'allegoria costituisce una modalità artistica ed estetica a un tempo, pienamente legittima.

Il problema invece, per arrivare a Tommaso, è di vedere come gradatamente l'allegorismo universale (ancora fuso col simbolismo metafisico, e quindi come modalità di lettura di un universo già scritto da Dio in caratteri metaforici) diventi e si stabilisca nel XIII secolo come *poetica dell'allegoria*.

Nelle grandi enciclopedie popolari tra il XII e il XIII secolo si può ancora parlare di vero e proprio allegorismo universale; dallo *Speculum Ecclesiae* e dal *De imagine mundi* di Onorio di Autun al *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando (riprendendo l'eredità ellenistica del *Physiologus* e la corrente popolare dei *bestiari* e dei *lapidari*) abbiamo ancora una forsennata ricerca di allegorie celate nelle pieghe stesse dell'esperienza quotidiana. Gli universi della zoologia e della mineralogia, della geografia e dell'astronomia sono altrettanti codici linguistici istituiti da Dio per permettere un flusso di comunicazione continua coi suoi figli.

Ma contemporaneamente si va formando una teoria poetica dell'allegoria, che prende le mosse dai testi di Beda e arriva alle formulazioni di poetica dantesca. C'è un testo di Ugo di San Vittore (*PL* 196, col. 92) dove emerge abbastanza chiaramente un processo teorico per cui l'allegoricità delle cose si fa sempre più imprecisa e ingiustificabile mentre l'arte, e in particolare l'arte verbale, appare come il luogo deputato del trionfo metaforico. In fondo il XIII secolo rinuncia (come già al simbolismo metafisico di cui si è detto nel paragrafo precedente) all'interpretazione allegorica del mondo, ma produce il più celebre dei poemi allegorici, il *Roman de la Rose*, per non parlare della Divina commedia.

Tuttavia rimane sempre un testo in cui si confondono allegorismo universale e poetica dell'allegoria, obbligando quindi il lettore a una interpretazione del testo che sia al tempo stesso una interpretazione degli eventi storici e dei fatti naturali. E *pour cause*, perché si tratta dell'unico testo il cui autore è anche l'autore di tutte le cose; la Bibbia. Leggere allegoricamente la Bibbia, e dunque assumere che non solo le parole che vi sono scritte, ma anche i fatti indicati dalle parole siano metafore, non significa allora ritornare all'allegorismo universale ingenuo. Anzi l'ingenuità, semmai, non sta nel fatto di leggere la Bibbia come se fosse un mondo, stava nel fatto di leggere il mondo come se fosse ancora la Bibbia.

Già Beda chiarisce che nella Bibbia il senso allegorico appartiene tanto ai fatti quanto alle parole. Ugo di San Vittore sarà dello stesso parere⁹² e, come vedremo, Tommaso non si discosterà da questo punto di vista.

Comprendiamo anzi come il principio dell'allegoria, capace di svincolarsi della visuale metafisica dalla quale sorge, potesse risultare congeniale, su di un piano creativo, alla mentalità tomista che, su di un piano contemplativo, rifiutava la visione simbolica. Ciò vuol dire che tutta un'attività esegetica e una produzione poetica potevano venir giustificate dall'Aquinate. E così avviene.

Tommaso ci dà alcune definizioni dell'attività poetica, sempre in riferimento a problemi di esegesi biblica, nell'intento di distinguere l'opera sacra da quella profana e di definire il diverso modo di rapporto che nei due casi regola il riferirsi dei segni alle cose significate. Subito all'inizio della *Summa*, nella discussione sulla Sacra Dottrina (*S. Th.* I, 1, 9) il filosofo si domanda se sia conveniente l'uso di metafore nella Bibbia (e se quindi come metafora vadano interpretate le sue narrazioni) e a questo proposito sembra considerare come discriminante l'idea che il procedimento per similitudini non sia conveniente alla Scienza Sacra, poiché è caratteristico della scienza poetica, *infima doctrina*.

Tale definizione del *modus poeticus* parrebbe ancora ribadita da altri passi, in cui si afferma; "poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis" (*S. Th.* II-II, 101, 2 ad 2). Quest'ultima citazione è però servita a far presentare, da parte di alcuni interpreti, Tommaso come precursore dell'estetica moderna, banditore di una *perceptio confusa* e sostenitore del fatto poetico come conoscenza magicamente embrionale dell'essere.

Anche qui occorre guardarci sia dagli eccessi che dai difetti, e soprattutto reagire alle tentazioni delle facili traduzioni. Perché Tommaso parla di *infima doctrina*? I motivi paiono evidenti. Anzitutto l'arte poetica si presenta come una *ratio factibilium* connessa a un *fare*; dottrina per un lato (in quanto invenzione ed esposizioni di fatti, vicende, sentimenti, pensieri) e lavoro per un altro. Di fronte alla speculazione pura essa si pone senz'altro a un

gradino inferiore. In più, al di sopra di essa sta senz'altro (come ci insegna Boezio) la sapienza delle leggi costruttive; al facitore inconsapevole di carmi è superiore il conoscitore di leggi musicali e di regole metriche. Ancora, proprio in questo caso particolare, la dottrina poetica è paragonata alla Dottrina Sacra; nel paragone non può che scapitarne. Ci pare quindi che, nel solco di una tradizione che gerarchizza le attività dell'uomo in ragione del loro riferimento alla realtà soprannaturale (rivelata, indagata o perseguita che essa sia), questa concezione della dignità del *modus* poetico non sia indice di disprezzo, ma semplicemente di una classificazione dei valori.

Quanto poi a una definizione delle realtà poetiche come colpite costituzionalmente da un *defectus veritatis*, la soluzione del quesito non appare chiara; non è neppure il caso di pensare alla *perceptio confusa* o ad altre piacevolezze del genere, che avrebbero sommamente sconcertato l'Aquinate. La spiegazione più plausibile è senz'altro questa; le realtà significate dall'arte poetica sono fatti fantastici, realtà favolose, poiché – notiamolo bene – quando parla di “poetica” in queste pagine Tommaso dimostra di volersi riferire non tanto a un'arte impegnata (l'arte didascalica delle cattedrali, tanto per intenderci) quanto alla creazione fiabesca, e comunque alla narrazione dilettevole (“poeta [...] utitur metaphoris propter repraesentationem; repraesentatio enim naturaliter homini delectabilis est”; *S. Th.* I, 1, 9 ad 1). In un caso del genere il poeta cerca appunto di presentare qualcosa di sconosciuto al suo pubblico, sconosciuto perché inesistente, o mai visto, e inconcepibile perché indefinibile concettualmente; e questo non perché si tratti di una realtà che in sé si sottrae alla concettualizzazione, ma perché la conoscenza concettuale è definizione per genere e specie. Il poeta dunque rende evidente questa realtà (che ha in sé – almeno per noi – un *defectus veritatis*) attraverso una rappresentazione e la rappresentazione non può avvenire che attraverso una similitudine. Ricordiamo quel che abbiamo detto sull'immagine; trasposizione e ricreazione di una *forma*. Ora, se di una realtà non cogliamo con esattezza la *forma* (e così accade per le realtà spirituali di cui ci parlano le Scritture), noi non possiamo che riprodurre la *forma* di qualche cos'altro che ci è noto e attraverso il quale cerchiamo di rendere nota la realtà che ci interessa. E abbiamo la similitudine poetica, in cui il difetto di verità è limite

teoretico (che non ne inficia il valore) e non profondità divinatrice.

Questo si è detto per chiarire quello che poteva costituire uno scoglio; invece si trattava di un fatto non decisivo, citato da Tommaso soltanto a titolo di paragone. Cioè, dovendo giustificare, come vedremo, la necessità di rappresentazione metaforica (allegorica) di misteri religiosi, egli dice; poiché questi misteri eccedono le nostre facoltà di comprensione, ci sforziamo di rappresentarci per similitudini; così come il poeta ci adombra in metafore quelle cose che a causa della loro irrealtà non possiamo capire se non così tradotte e allegorizzate.

Come già si è visto, la produzione poetica si vale di metafore; in questo senso la rappresentazione non è più semplice imitazione ma rivelazione di un fatto attraverso la mediazione di alcuni segni. Si presenta dunque come un rapporto di *signans* a *signatum*, una certa “collatio” (come si esprime Tommaso).

Una dottrina più approfondita del *signum* e del linguaggio in genere verrà sviluppata dalla Scolastica posteriore, per presentarsi poi nella sua più minuta compiutezza in Giovanni di San Tommaso. L'Aquinate non è molto prodigo di schiarimenti al riguardo; tuttavia consacra alcune righe alla interpretazione della Bibbia. Tutta la tradizione medievale si era diffusa sulla lettura a più sensi del Libro Sacro. Aveva cominciato Beda con la sua ampia teoria dell'allegorismo, proponendo quella quadripartizione dei sensi che rimarrà tra le più accettate (senso storico, mistico, morale, anagogico). Ma non era stata l'unica sistemazione; anzi, a questo proposito la sintesi medievale rimane molto incerta e la quadripartizione si era talvolta trasformata in una divisione a numerose voci. Tommaso, ponendosi a trattare una materia tanto scontata, si trova soltanto a dover compiere un riordinamento; stabilire anzitutto se e perché la Bibbia abbia più sensi, e quali essi siano.

Riguardo al primo punto la spiegazione è semplice;

Conveniens est Sacrae Scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere.

(S. Th. I, 1, 9)

Questo perché, ogni cognizione umana cominciando dal senso, i misteri divini, offrendosi in una traduzione corporale sensibile e

comprensibile, si fanno più manifesti. Essi, in sé, eccedono la ragione umana; presentandosi sotto la forma di eventi e figure familiari, conducono l'intelligenza per una via facile e piana alle soglie della verità (S. Th. I, 1, 9; cfr. anche *Ibid.* I, 1, 10 e *Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 14-16). Si tratta allora di vedere come procedere alla lettura del Libro Sacro; e il primo e più elementare dei sensi in cui esso può essere compreso è il senso storico o letterale.⁹³

Sul senso storico si fondano gli altri sensi, che Tommaso raggruppa sotto un'unica definizione di *senso spirituale*;

Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit.

(*Ibid.* I, 1, 10, resp.)

Ora il senso letterale – significandoli – si identifica con gli stessi eventi della Storia Sacra. Quindi dire che il senso letterale fonda su di sé il senso spirituale, significa dire che figure e fatti della Storia Sacra hanno un valore di *segno*, e oltre alla loro verità e realtà storica hanno una realtà simbolica. Tommaso afferma esplicitamente che gli eventi della Storia Sacra sono stati ordinati da Chi solo poteva ordinarli, da Dio, in modo che essi risultassero significanti;

Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursum rerum suae providentiae subiectarum.

(*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16 co.)

Siamo allora ricaduti nel simbolismo universale? Sì, ma solo riguardo alla Storia Sacra. In vista dell'incarnazione e della salvezza degli uomini, Dio, per una volta sola, ha dunque usato gli uomini, le cose e la storia come termini del suo linguaggio. Questo è l'unica iniziativa del genere che Tommaso riconosca alla Provvidenza; la Storia Sacra si segna così di un carattere inconfondibile di fronte alle altre vicende umane. Il mondo allegorico medievale si restringe ai fatti del popolo eletto. Ordinata come un immenso messaggio, la vicenda biblica, espressa nel Libro attraverso il senso letterale, rimanda al suo significato spirituale; il quale assume i suoi vari volti, e diviene *allegorico* quando attraverso fatti e figure della Legge Antica

prefigura cose della Nuova, *morale* quando attraverso le azioni del Cristo indica le azioni che noi dobbiamo compiere, *anagogico* quando significa le cose celesti. La Legge Antica è figura della Nuova, la Nuova è figura della gloria futura e contemporaneamente è regola delle nostre azioni. Le Verità della Scrittura sono disposte *ad recte credendum* e *ad recte operandum*.

Tommaso però ribadisce a più riprese che in questi tre sensi, specie nell'allegorico, non si tratta di un fenomeno grammaticale o stilistico ma che ci troviamo di fronte a cose che *in sé* significano altro;

sensus spiritualis [...] accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.

(*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 15 co.)

Queste cose sono disposte così soltanto da Dio. Quindi solo Dio può fornire qualcosa di senso allegorico;

Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus.

(*Ibid.* VII, 6, 16 co.)

Questa affermazione può lasciarci interdetti. Infatti risulta giustificato l'allegorismo biblico e risulta giustificato in modo tale da assumere anche una fisionomia estetica – rapporto della parola al fatto storico e di questo al senso soprannaturale, il tutto chiarendosi in un'unità organica; “inquantum scilicet verba significant res, et una res potest esse figura alterius” (*ibid.* VII, 6, 14 co.). Ma le altre operazioni d'arte umana vengono livellate al solo senso letterale. A questo livellamento, come potrebbero sottrarsi tutte quelle opere costruite con metafore e allegorie intese in senso lato?

Tommaso però sistema in altro modo la questione. Rimane anzitutto fissato che di allegoria egli parlerà solo riguardo alle Scritture (e quindi ogni volta che noi useremo questo termine riguardo alle arti umane, lo faremo in un senso che non è quello dell'Aquinate). La metafora letteraria potrà essere definita solo in un altro modo, e Tommaso parlerà di senso *parabolico*. Il senso parabolico però farà parte del senso letterale. Vediamo come; “poeticae artis est veritatem rerum aliquibus similitudinibus fictis designare”; in questo senso allora si dovrebbe parlare di senso

spirituale; infatti le parole o immediatamente significano una cosa o, attraverso di essa, mediatamente, un'altra. Ma, spiega il filosofo, le finzioni poetiche (le metafore) hanno una sola funzione; quella di significare ("fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum"). Ora tale significato della metafora "non supergreditur modum litteralem". Vale a dire, la finzione poetica e il suo significato sono talmente uniti che, l'una comportando immediatamente l'altro, la loro comprensione appartiene ancora al senso letterale; non si fa sforzo per scoprire il significato metaforico, esso si presenta simultaneamente alla finzione (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16, ob. 1 e ad 1).

Tommaso offre anche un esempio; talora nelle Scritture si designa Cristo attraverso la figura di un capro. Questo capro non è una cosa esistente (in questo caso), ma una similitudine immaginaria, posta volontariamente e convenzionalmente a significare. Se si trattasse di fatti che simboleggiano cose divine o future, avremmo il senso spirituale; ma in questo caso non si oltrepassa il senso letterale (*ibid.* VII, 6, 15 co.). Potremmo osservare che Tommaso non fa che giocare sui termini; chiama parabolico il senso comunemente da noi inteso come allegorico, ma non muta sostanzialmente nulla. In verità però egli ci propone una differenziazione fondamentale; il senso allegorico è il senso di una cosa, e occorre scoprirlo attraverso una indagine sulla cosa. Il senso parabolico invece è il senso di una immagine la quale si è talmente adeguata e proporzionata al suo significato da dichiararsi in uno con esso;

Per voces significatur aliquid proprie, et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.

(*S. Th.* I, 10, ad 3)

Il senso letterale dell'espressione è dato dal figurato, tanto la figura rimanda ad esso con naturale proporzione. Di fronte, quindi, a un'opera che impieghi figure, metafore, similitudini, Tommaso pare allontanarsi dall'opinione corrente per cui il diletto consiste nel sottile gioco d'intelligenza che coglie le rispondenze; e pare dirci che tanto esatta è l'adeguazione, che il diletto (poiché di diletto si tratta) riguardo alle similitudini poetiche consiste nella naturalezza della chiarificazione simultanea.

Ma è dubbio se si tratti di una vera e propria innovazione critica. Saremmo piuttosto portati a intendere questa conseguenza teorica come un esito incontrollato e inconsapevole del sistema.

In ogni caso si noterà che stiamo facendo uso dei tre criteri formali come categorie esplicative di questi fatti. Abbiamo qui una forma associativa che si significa e al tempo stesso significa un mondo di richiami intimamente connessi agli elementi introdotti nel rapporto. Sia che il diletto che ne consegue venga colto attraverso un esercizio di intelligenza, sia che venga appreso per rapido possesso, questo diletto non può non venir inteso in termini di *proportio*, *claritas* e *integritas*, come la stessa discussione sulla bellezza dell'Immagine ci può ricordare.

5.7. *Il parabolismo didascalico*

Ci si può chiedere ora se questo linguaggio parabolico sia usato soltanto a scopi piacevoli, nelle narrazioni poetiche, o anche per fini didascalici, come nella scultura religiosa.

Ora, Tommaso parla di parabolismo a proposito di attività poetica, e a questo riguardo si riferisce al gusto della rappresentazione perseguita a fini di puro diletto; ma quando vuol fornire un esempio di espressione parabolica, egli ci parla del capro quale immagine riferita a Cristo, nella Bibbia o in altra opera letteraria; un impiego nettamente didascalico.

Ma c'è ancora un altro argomento, trattato nelle questioni 101, 102 e 103 della *Prima Secundae*; in queste numerose pagine Tommaso analizza cause, ragioni, struttura, valore e attualità dei precetti cerimoniali della Legge Antica. È questa una delle rare occasioni in cui il filosofo sembra indulgere al gusto del tempo, dilungandosi a spiegare i significati spirituali del Tempio, delle sue parti, degli strumenti del culto, chiaramente intendendoli come segni, metafore; attenzione pienamente giustificata, poiché non si tratta di sottili esercitazioni allegoristiche su fatti e cose comuni (come era costume degli enciclopedisti dell'epoca), ma di interpretazione della Bibbia.

A questo proposito non si comprende con esattezza se questi atti e strumenti cerimoniali, istituiti per figurare, oltre che le realtà soprannaturali, anche il Cristo futuro, abbiano valore

allegorico (in senso biblico) o parabolico. Ma è chiaro il fatto che, se pure una grande quantità di questi precetti cerimoniali perdono la loro ragion d'essere con la Nuova Legge, altri precetti devono essere introdotti nella liturgia cristiana, per significare ai credenti i beni della vita futura (S. Th. I-II, 103, 4 co.). Ora, in seguito alle riflessioni del paragrafo precedente, converremo che questi nuovi atti cerimoniali introdotti volontariamente, siccome non fanno più parte del Libro Sacro, non avranno affatto valore allegorico, ma parabolico. Mentre i fatti cerimoniali dell'Antico Testamento – in quanto fanno parte della Storia Sacra – si caricano di significazioni profetiche non volontariamente istituite dagli uomini, riguardo alle nuove istituzioni abbiamo evidentemente un segno posto per convenzione a significare fatti soprannaturali e precetti morali; possiamo dunque parlare di parabolismo.⁹⁴

Si potrebbe osservare che, mentre il senso parabolico non si distingue da quello letterale, i precetti cerimoniali, oltre al senso letterale, pare abbiano un senso *figurale* (“habent rationes figurales et mysticas”). Ma il *figurale* non ci pare tanto un nuovo tipo di “senso” quanto un normale fatto di convenzionalizzazione parabolica. Questa operazione infatti, consistendo nel “facere aliqua facta ad alia repraesentanda”, si identifica con l'azione *teatrale* e *poetica* – salvo che la poesia usa espressioni figurate *propter defectum veritatis*, mentre il cerimoniale rende per immagini le cose divine *propter excedentem veritatem* (S. Th. I-II, 102, 2, ob. 2 e ad 2). Abbiamo in ambo i casi un atto, un'espressione, un oggetto che, per diffusa convenzione, assume un significato determinato e figura un'altra realtà.

Tutto questo perché? Perché l'uomo, incapace di possedere facilmente la suprema verità, deve avvicinarla mediante rappresentazioni sensibili;

Et ideo utilius fuit ut sub quodam figurarum velamine divina mysteria rudi populo traderentur, ut sic saltem et implicate cognoscerent, dum illis figuris desservirent ad honorem Dei.

(S. Th. I-II, 101, 2 ad 1)

Ora, un argomento del genere collima quasi letteralmente con quello avanzato da coloro (primo fra tutti Suger) che intesero promuovere e difendere l'arte sacra, allegorica e didascalica. E si

presenta singolarmente analogo al deliberato del Sinodo di Arras, del 1025, per cui “illitterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur”.

Prendiamo ad esempio i portali di una cattedrale gotica. Vediamo anzitutto come ogni colonna del portale ospiti la figura di un personaggio; l'idea plastica si unisce dunque anzitutto a un'idea figurativa. Il personaggio, pur essendo stilizzato, tende a realizzare un tipo umano determinato; anzi, proprio perché tende a imitare una *forma*, si stilizza; la stilizzazione è in funzione della tipicità, e questa è fatto rappresentativo (quella *rappresentazione* che è costruzione di *immagine* mediante riproduzione di *forma*; secondo principi che ben conosciamo). Ma oltre a questa funzione che, in quanto rappresentativa, avrebbe funzioni edonistiche, la statua assume valore significante in senso parabolico; queste figure portano certi segni caratteristici (ad es. un particolare berretto) che a noi risultano incomprensibili, ma che all'uomo medievale riuscivano del tutto familiari; poiché la tradizione popolare, la rappresentazione dei misteri religiosi, tutta una precedente cultura iconografica, lo avevano abituato a considerare questi segni come caratteristiche degli ebrei in genere, e dei personaggi biblici. Queste figure dei portali, rivestite di insegne regali (tanto che si poté scambiarle a lungo per i monarchi merovingi), segnate da particolari capi di vestiario, si presentavano all'osservatore medievale – senza possibilità di inganno – come re biblici, personaggi dell'Antico Testamento. Ove una specificazione ulteriore si fosse resa necessaria, si aggiungevano altri segni particolari atti a designare con maggior precisione di quale personaggio si trattasse; una figura femminile del portale di San Benigno a Digione porta un piede a forma di zampa d'oca; si tratta della Regina Piedoca, che altri non è che la regina di Saba in base a convenzioni iconografiche assai diffuse. Di fronte alle statue delle cattedrali Tommaso avrebbe parlato di parabolismo.

Queste figure non hanno solo un carattere plastico, ma anche un carattere significante; non sono soltanto figure umane, ma immagini di sovrani biblici, anzi, sovente, di questo o quel sovrano biblico. Non c'è passaggio dal loro carattere plastico a quello significante; nel medesimo istante in cui si presentano come figure, si significano come quel determinato personaggio;

“per voces [e qui sarebbe; *per imagines*] significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum.”

Il senso letterale di quelle statue-colonne è costituito dal loro essere monarchi della Bibbia, la regina di Saba o Salomone.

A questo primo senso parabolico se ne aggiunge però ancora un altro, che non consiste più nella consignificanza di linee plastiche e riferimento storico, ma nella consignificanza di luogo architetutturale e riferimento mistico. Come già si è detto questi personaggi biblici stanno a significare come la Legge Antica sia di adito e vestibolo alla Nuova; gli uomini del popolo eletto, che attesero per secoli la venuta del Cristo, si pongono sulla soglia del Tempio e accolgono il fedele; dopo di loro è il mistero del nuovo patto; nel buio della cattedrale, vigilata dai Re e dai Profeti, sta il Tabernacolo, e la presenza di Cristo Vivente.⁹⁵

Questo è il vero momento didascalico della grande realizzazione plastica; e tuttavia il meccanismo formale che regola questo gioco di corrispondenza è sempre lo stesso; la Regina di Saba significa, nella tradizione medievale, il mondo pagano che viene al Cristo, e prefigura i Magi; basta riconoscerla sulla colonna del portale per entrare immediatamente nel gioco delle figurazioni. Dovendo interpretare questo aspetto dell'arte medievale in termini di estetica tomista, diremo allora che la statua-colonna ci presenta il proporzionarsi di un fatto *architetonico* a un fatto *plastico*, e di questo a un fine *rappresentativo*. A sua volta il fatto rappresentativo si proporziona a un suo significato *figurale*; il fatto figurale è esattamente proporzionato al suo riferimento *mistico*. In altre parole, noi abbiamo una *colonna* che è contemporaneamente *statua*, *immagine umana* adeguante le esigenze della specie, *immagine di un personaggio biblico*, e insegnamento e indicazione mistico-religiosa, cioè *vestibolo* ai misteri della fede cristiana. Questo organismo di pietra *si significa*, in un solo momento, *in tutti questi suoi significati*; non è più immagine umana di quanto non sia messaggio mistico. L'armonia e la regolarità della realizzazione plastica si adeguano alle esigenze della significazione storica, e questa alle necessità dell'insegnamento soprannaturale, mentre il tutto si adegua alle possibilità di comprensione dell'uomo medievale cui l'opera è destinata; si verifica cioè una proporzione

tra la struttura della cosa e le capacità comprensive dell'osservatore.

In conclusione, questo organismo, finalizzato all'insegnamento, fatto per parlare alle masse, *parla effettivamente ad esse*; quindi adegua la sua perfezione ultima, la perfezione funzionale. Proporzione dei suoi momenti e delle sue funzioni, integra adeguazione alla propria essenza, chiarezza simultanea della sua struttura (plastica e associativa), caratterizzano questa forma artistica. Scoprirla in questa triplice armonia significa coglierne la bellezza. Essa è architettonicamente funzionale, perché è una colonna; serve all'edificazione delle masse, perché è una pagina di catechismo in pietra; diletta l'osservatore e il fedele, facendo sempre più bella la casa di Dio, perché è rilucente di colori e armoniosa nelle sue linee; muove a sensi di reverenza e preghiera, poiché esprime una maestà e una ieraticità che psicologicamente introducono il cristiano al contatto col rito religioso... Ma è *bella* sostanzialmente perché realizza tutto ciò secondo moduli di integrità, chiarezza, proporzione.

5.8. La poetica tomista

A conclusione di questa rassegna potremmo ancora chiederci come si presenterebbe, se esistesse, una poetica tomista. Probabilmente coinciderebbe coi principi della sua estetica, che si farebbero regole organizzative di un operare concreto. La poetica di Tommaso sarebbe una poetica classica dell'espressione stringata, la cui bellezza consiste nell'adeguazione al fine, nella capacità espressiva del *da dirsi*; la poetica che si manifesta nelle sue composizioni, in cui nel giro conchiuso di una frase si condensano e si chiarificano in un sol moto valori musicali, sottigliezze teologiche, e una contenuta emozione. Come in certi aspetti della sua poesia⁹⁶

Se nascens dedit socium,
convescens in edulium,
se moriens in pretium,
se regnans dat in premium.

Dove tutto il mistero della Redenzione si esprime in un breve gioco di alta retorica; più esplicito ancora in certe sue preghiere;

Praecor, ut haec Sancta Communio non sit mihi reatus ad poenam sed intercessio salutaris ad veniam. Sit mihi armatura fidei et scutum bonae voluntatis. Sit vitiorum meorum evacuatio, concupiscentiae et libidinis exterminatio, caritatis et patientiae, humilitatis et oboedientiae, omniumque virtutum augmentatio; contra insidias inimicorum omnium tam visibilium quam invisibilium firma defensio; motuum meorum tam carnalium quam spiritualium perfecta quietatio; in te uno ac vero Deo firma adhaesio, atque finis me; felix consummatio.

Che è un modo di tradurre nelle regole della prosa medievale i tre criteri della proporzione, dell'integrità e della chiarezza.⁹⁷

⁸² Naturalmente "imitatio in divinis personis non significat posterioritatem sed solam assimilationem" (S. Th. I, 35, 1 ad 3).

⁸³ > Il principio è antico e risale già a Plutarco; ma, come si noterà, qui è fondato sul criterio di *proportio*. Così come la soluzione è presentata è implicita anche una concezione rigeneratrice dell'immagine; essa infatti riduce il "difforme" a una "forma"; la bellezza (la positività) assente nel brutto si realizza nella sua immagine, poiché essa *conviene* all'immaginato.

⁸⁴ Queste sono considerazioni tradizionali, che qui però s'innervano in un contesto più critico. In Isidoro di Siviglia, ad esempio, esse assumevano un tono ingenuo, quasi pittorico; "Caput namque ad coelum refertur, in quo sunt duo oculi, quasi duo luminaria solis et lunae [...] Jam vero, in capiti aere mens collocata est tamquam in coelo Deo ut ab alto speculatur omnia, atque regat [...] Factus est homo ad contemplationem coeli rigidus, et erectus, non sicut pecora in limum prona, atque vergentia" (*Differentiarum* II, 47-50; PL 83).

⁸⁵ "Questa differenza tra l'uomo e l'animale si esprime esteriormente nel diverso rapporto della testa col tronco. Negli animali inferiori le due parti sono ancora del tutto saldate insieme; in essi la testa è rivolta a terra dove sono gli oggetti della volontà; anche negli animali superiori la testa ed il tronco sono molto più uniti che nell'uomo, il cui capo sembra liberamente sovrapposto al corpo, solo sorretto da questo, ma non da esso dipendente. Tale privilegio umano è affermato in massimo grado dall'Apollo del Belvedere; il capo onniveggente del dio delle Muse ha uno sguardo così diffuso e profondo e si aderge così libero sulle spalle, che sembra del tutto sciolto dal corpo e da ogni cura per esso." Questa pagina è stata scritta circa sei secoli dopo quelle di Tommaso, ed è di Arthur Schopenhauer (*Il mondo come volontà e rappresentazione* III, trad. Rinaldo Manfredi, Torino, Paravia, 1946; 13).

⁸⁶ Si tratta di idee che Tommaso accetta direttamente da Agostino, che nelle *Confessioni* ci parla a lungo delle emozioni mistiche che il canto sacro poteva procurargli (X, 33).

⁸⁷ "Il canto dei primissimi secoli cristiani non intese essere arte; se arte divenne ciò accadde naturalmente, ma, nel suo primo orientarsi, non procedette punto artisticamente; quello che lo determinò e anche confermò non fu interesse artistico, ma pratico [...] Ma anche nei secoli in cui il gregoriano è colmo di preoccupazioni artistiche, ciò riguarda più l'esterno dei suoni che

l'interno dei sentimenti" (Guzzo, 1932; 181-183).

88 Che egli pensi anche ai componimenti suaccennati è reso evidente dal fatto che, in questa questione, egli affronta anche l'argomento degli *histriones*.

89 Vedi Huizinga (1919, XV, "Declino del simbolismo") e Battisti (1960, "Simbolo e classicismo").

90 "Di nessuna grande verità lo spirito medievale era tanto convinto quanto delle parole di Paolo ai Corinzi; *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*. Il Medioevo non ha mai dimenticato che qualunque cosa sarebbe assurda se il suo significato si limitasse alla sua funzione immediata e alla sua forma fenomenica, e che tutte le cose si estendono per noi gran tratto nell'aldilà [...] Considerato dal punto di vista del pensiero causalistico il simbolismo è per così dire un corto circuito dello spirito [...] Il simbolismo creò una visione del mondo, la cui unità era più compatta ed intrinseca di quella che ci può dare il pensiero causale naturale. Esso abbracciò risolutamente tutta la natura e tutta la storia [...] Si vive in una vera polifonia del pensiero. Tutto è pensato a fondo." Questo brano di Huizinga (1919, XV) si attaglia perfettamente alla mentalità simbolistica di cui si sta parlando e pare in ritardo se applicato a quell'*autunno del Medioevo* a cui l'autore dedica il suo libro. Ma certamente, ricercandone le sopravvivenze nel XIV secolo, Huizinga riesce a cogliere i tratti fondamentali della mentalità simbolistica dei secoli precedenti.

91 Cfr. anche Hauser (1951, 1) e Ulivi (1962).

92 Per Beda vedi *De schematibus et tropis* (ed. Halm, 1863; 616-617); per Ugo di San Vittore vedi *De Scripturis et scriptoribus sacris*, V (PL 175).

93 Sotto il senso letterale Tommaso fa rientrare altri tre sensi tradizionali; lo storico, l'eziologico e l'analogico (cfr. *S. Th.* I, 1, 10 ad 2).

94 In verità talora Tommaso è incline a riconoscere valore parabolico anche ai fatti cerimoniali dell'Antico Testamento.

95 Mâle (1922) permette di cogliere in tutta la sua portata il condizionamento socio-culturale del meccanismo psicologico preposto alla lettura allegorica, dimostrando come le figure della cattedrale possano essere comprese solo sulla scorta di un repertorio enciclopedico dell'epoca come lo *Speculum majus* di Vincenzo di Beauvais. Cfr. anche Mâle (1927).

96 Sulla poesia di Tommaso cfr. Foucher (1963), il capitolo "Les hymnes de St. Thomas d'A.".

97 Ci siamo attenuti, per inferire la poetica di Tommaso, a una semplice lettura dei suoi testi. Indubbiamente si potrebbero seguire altri criteri, per esempio mostrando omologie strutturali tra la forma dei sistemi scolastici e le forme dell'arte medievale. Per esempio (1957) individua una analogia strutturale tra i piani delle cattedrali gotiche e il sistema di relazioni costituito dalle *summae* scolastiche. Assunto (1961), nel capitolo sulle "Idee e gusto di Tommaso d'Aquino", confronta le formule filosofiche alle opere d'arte coeve, vedendo le prime come giustificazioni o analisi critiche delle seconde. Può così affermare che in Tommaso appaiono "preferenze realistiche e classicheggianti" (sul che ci pare di poter consentire) e che "l'antecedenza del vero rispetto al Bello, che è uno dei cardini su cui si regge la sua estetica teorica, sembra fornire una garanzia di ordine speculativo alla produzione artistica fredericiana e

postfredericiana dell'Italia meridionale, che Tommaso deve aver conosciuta da giovane"; mentre le tre condizioni del Bello rifletterebero il gusto di Nicola Pisano (p. 253). In queste trasposizioni è facile attribuire alla formula scolastica (ad es. il *verum*) un significato mutuato dalla critica moderna (ad es. il concetto di "realismo"), operazione sempre rischiosa, dato che si potrebbe scoprire che per Tommaso (che visse tanto in Francia che in Italia) poteva apparire più "vera" l'immagine idealizzata dalla statua-colonna gotica dell'Île de France che non l'immagine dello scultore toscano. Ma qui si apre un capitolo di storia del gusto e il problema teorico della rispondenza o dello slittamento tra coscienza filosofica e coscienza artistica di un periodo.

6. LA TEORIA DELL'ARTE

Il capitolo precedente ci ha mostrato che Tommaso applicava quasi istintivamente i propri criteri estetici quando si trattava di definire in concreto una situazione artistica.

Ma questa consuetudine critica non testimonia ancora di una definizione filosofica consapevole dei rapporti tra Bello e Arte. La pratica critica potrebbe essere solo il frutto di una felice incongruenza. Si tratta ora di vedere se il sistema generale consente una sutura tra estetico ed artistico.

Definite le caratteristiche estetiche di ogni forma ci si deve ora chiedere se è possibile applicare queste categorie anche alle forme prodotte dall'arte. Se cioè la filosofia medievale del Bello si salda con la teoria medievale dell'Arte. Se l'arte pone capo a forme e se queste sono contemplabili come belle.

Ma anche se l'arte sia, come la intendiamo oggi, una attività inventiva o meglio "creativa". In sostanza, i cinque paragrafi che seguono dovranno rispondere a queste cinque questioni;

1. Quali sono i rapporti tra arte e natura, e quindi sino a che punto l'arte "inventa" o "crea"?
2. Quale è la natura della forma artistica rispetto alle forme naturali?
3. Di questa forma artistica può essere predicata la bellezza, come e perché?
4. Nel sistema trova posto una categoria delle *arti belle*, specificate rispetto all'*ars* in genere, come particolarmente finalizzate all'effetto estetico?
5. Esiste quindi nel sistema tomista una dottrina dell'autonomia dell'arte intesa in senso moderno?

6.1. Arte e invenzione

Se andiamo a cercare nell'opera tomista i punti in cui si parla

di *ars*, il pensiero del filosofo non pare discostarsi dalla tradizione culturale dell'epoca. Per Tommaso l'*ars* è *recta ratio factibilium* (*S. Th.* I-II, 57, 4) e quindi altro non è che la perfetta conoscenza delle regole operative. L'arte è un *saper fare*. Le idee dei filosofi, dei trattatisti e degli artisti medievali sull'*ars*, si sono mantenute ancorate alla dottrina classica e intellettualistica del *fare* umano. Definizioni come *ars est recta ratio factibilium* oppure *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (*Summa* di Alessandro di Hales, II, 12), è come se non avessero una paternità definita; il Medioevo le ha ripetute e formulate in varie guise, dai carolingi a Duns Scoto, traendone lo spunto da Aristotele, anzitutto, e da tutta la tradizione greca, da Cicerone, dagli stoici, da Mario Vittorino, Isidoro di Siviglia, Cassiodoro.

L'*ars* implica due elementi; uno conoscitivo (*ratio, cogitatio*) e l'altro produttivo (*faciendi, factibilium*). L'arte è una conoscenza di regole attraverso le quali possono venire prodotte delle cose. Conoscenza di regole date, oggettive; l'*ars* si chiama così perché *arctat*, costringe, ci dice Cassiodoro con spregiudicatezza etimologica (*De artibus et disciplinis*, PL 70, col. 1151), e questo ripete secoli dopo Giovanni di Salisbury (*Metalogicus* I, 12). Ma si chiama anche *ars* dal greco *areté*, ricorda con Cassiodoro Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* I, 1), perché è una *virtus operativa*, virtù dell'intelletto pratico. L'arte si iscrive nel dominio del *fare*, non dell'*agire*, che appartiene alla moralità e a quella *virtus* regolatrice che è la Prudenza, *recta ratio agibilium*. L'arte ha qualche analogia con la Prudenza, ma la Prudenza regola il giudizio pratico su situazioni contingenti e mira al bene dell'uomo, mentre l'arte regola l'operazione su materiali fisici (come la statuaria) o mentali (come la logica o la retorica) e mira al *bonum operis*.

L'importante per l'artefice è fare una buona spada, e non importa se essa sarà usata per fini nobili o perversi (*S. Th.* I-II, 57, 3). L'arte è una scienza (*ars sine scientia nihil est*) e produce oggetti dotati di legalità propria, cose costruite. L'arte non è espressione ma costruzione, operazione in vista di un *risultato*; *artifex* è il maniscalco, il retore, il poeta, il pittore e il tosatore di pecore. *Ars* è concetto molto vasto che si estende anche a ciò che noi chiameremmo artigianato o tecnica, e la teoria dell'arte è anzitutto una *teoria del mestiere*. L'*artifex* produce qualcosa che serve a correggere, integrare o prolungare la natura; l'uomo fa

arte per indigenza; nato privo di peli, di zanne, di artigli, incapace di correre veloce o di rannicchiarsi entro un guscio o un'armatura naturale, osservando le opere della natura, le imita. Vedendo le acque scorrere lungo le falde di un monte senza trattenervisi sul culmine o penetrarne all'interno, inventa il tetto e la casa (Ugo di San Vittore, *Didascalicon* I, 10).

L'arte imita dunque la natura, ma non perché copi servilmente ciò che la natura le offre a modello. Nell'imitazione dell'arte c'è invenzione, rielaborazione; l'arte congiunge le cose disgregate e separa quelle congiunte, prolunga l'opera della natura, fa come la natura produce e ne continua il *nisus* creativo. *Ars imitatur naturam*, è vero, *ma in sua operatione* (S. Th. I, 117, 1) – aggiunta importante, questa, a una formula che è sempre parsa più banale di quel che in effetti non fosse. La teoria medievale dell'arte è interessante proprio da questo punto di vista; è una filosofia della tecnica umana vista come prolungamento della natura.

L'arte realizza le cose abbreviando il corso di natura e la natura dal canto proprio eccita l'ingegno (che è “vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens”) a percepire le cose, deporle nella memoria, paragonarle, equipararle. Così Giovanni di Salisbury nel *Metalogicus* (I, 9). Secondo una prospettiva del genere la tecnica, come *ars*, è dunque una capacità compositiva che si esercita sui dati offerti dalla natura costituendoli (in una sorta di bricolage continuo che si avvale scimmiescamente delle regole operative naturali) in nuove forme.

Ma una soluzione del genere lascia aperto un problema. Come agisce l'*ars* nell'imitare l'operazione della natura e nell'individuare nuove forme possibili? cioè, in base a quali modelli?

È il problema dell'idea esemplare in base a cui l'artista lavora; e quindi da un lato il problema dell'ispirazione e dall'altro quello della creatività. Sappiamo come il pensiero moderno abbia elaborato queste due nozioni con le dottrine manieristiche dell'Idea e dell'*Ingenium*; ma sappiamo anche quanto fosse estranea alla teoria aristotelica dell'*ars* una prospettiva di questo tipo.⁹⁸

Per affermare che l'arte costituisce un nuovo tipo di conoscenza, che l'arte è un modo di scoprire le cose, anziché di farle, bisogna aspettare, nel Medioevo, i protoumanisti come il

Mussato.⁹⁹ Solo in quest'ambito si fa strada la nozione di *poeta theologus* e si attua “questo sforzo di assegnare alla poesia una funzione rivelante, costituendola centro di esperienza umana e momento supremo di essa [...] punto in cui l'uomo *vede* sino in fondo la sua condizione”.¹⁰⁰

Una nozione di poesia come espressione sentimentale è forse reperibile presso i poeti ma è assente presso i teorici; al massimo riappare in varie guise presso i mistici, dove sono individuabili i germi (sia pure in altra chiave) di quella che potrebbe essere poi una estetica del sentimento e dell'intuizione. Sarebbe interessante seguire in tal senso le discussioni francescane sul primato della volontà e dell'amore, le pagine di Bonaventura sulle regole della *aequalitas numerosa* (che è regola estetica) ritrovate nell'intimo dell'animo, su certi spunti giudeo-arabi circa la poesia come veggenza, sulla trattazione di Avicenna a proposito della “fantasia”, esplicitamente applicata alla poesia, sul tema ricorrente, nella letteratura medievale, della follia divina del poeta, sull'idea di illuminazione in grazia della quale, secondo Meister Eckhart, l'uomo concepisce l'immagine di qualcosa di cui esiste *in mente Dei* l'idea esemplare.¹⁰¹

Ma in tutti questi casi, si è, come si è detto, al di fuori di quella teoria dell'arte a cui Tommaso si rifà. Non è che Tommaso non si ponga il problema dell'idea esemplare, o non riconosca l'esistenza di una facoltà come la “fantasia”. Ma proprio per evitare vistosi fraintendimenti su questi concetti, occorrerà rivedere rapidamente cosa egli dicesse a questo proposito. Quanto egli dice ci servirà pochissimo per identificare una teoria dell'invenzione e della creazione, ma ci metterà sulla strada per individuare le possibili connessioni, nel suo sistema, tra l'operazione artistica e il valore estetico.

La natura del processo produttivo dell'*artifex* è studiata a più riprese da Tommaso in relazione al problema delle idee, cause esemplari delle cose *in mente Dei*. In tale contesto il termine *idea* viene recisamente rapportato al concetto di *forma* inteso appunto come causa esemplare. “Omnes creaturae sunt in mente divina sicut arca in ‘mente artificis. Sed arca in mente artificis est per suam similitudinem et ideam” (*De veritate* III, 1). Questa *similitudo* è prodotta da una certa unità nella qualità che è propria dell'idea in rapporto all'individuo di cui essa è l'esemplare. L'idea è

dunque la “forma exemplaris ad cuius similitudinem aliquid constituitur [...] Dicimus enim formam artis in artifice esse exemplar artificiatum” (*De veritate* III, 1, resp.).

L'idea come *forma* esemplare non è tanto la *forma* in quanto appresa in un oggetto, ma la *forma* dell'oggetto guardando alla quale l'artefice opera per produrne una imitazione; “et tunc intellectus operantis, praeconciens formam operati, habet ut ideam ipsam formam rei imitatae, prout est illius rei imitatae” (*Ibid.* III, 2, resp.).

La formazione secondo forme esemplari avviene dunque secondo imitazione; ma imitazione di che? Propriamente parlando, delle *forme* esemplari stesse. Imitazione della *forma* esemplare che, badiamo, non è semplice esemplare della *forma* sostanziale ma esemplare di una *forma* connessa con una materia e formante con essa una concreta individualità; “Unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam” (*ibid.* III, 5, resp.).

Questa affermazione è importante perché si inserisce in quella concezione della forma estetica come sostanza tutta in tutta la sua concretezza di entità esistenziale organizzata, che abbiamo riconosciuto tipica della estetica tomista. E in armonia con questa concezione Tommaso ricorda che una sola *forma* esemplare presiede alla produzione della cosa da farsi;

unde, cum idea, proprie loquendo, sit forma rei operabilis in quantum huiusmodi, non erit talium accidentium idea distincta, sed subjecti cum omnibus accidentibus ejus erit una idea; sicut aedificator unam formam habet de domo et omnibus quae domui accidunt in quantum huiusmodi, per quam domum cum omnibus talis accidentibus simul in esse producit, cuiusmodi accidenti est quadratura ipsius, et alia huiusmodi.

(*Ibid.* III, 7 co.)

Questo naturalmente per quegli accidenti strettamente concomitanti alla natura della cosa operabile; quali sarebbero appunto per la casa la quadratura; ma qualora si diano accidenti che sopravvengono al soggetto una volta costruito, allora per questi l'artefice concepisce idee esemplari accessorie. L'esempio di Tommaso è quello delle pitture aggiunte alla casa quando questa è stata costruita già in tutti i suoi particolari essenziali. Distinzione importante, perché si collega alla concezione

funzionalistica della forma artistica; a far bella una forma concorrono gli stessi requisiti che la rendono efficace e utile nel proprio ambito. Ornamenti e aggiunte non sono superflui, ma costituiscono come un atto artistico ulteriore, una produzione in base a idee esemplari diverse (cfr. *S. Th.* I, 15, 3 ad 4; *De veritate* III, 7 co.).¹⁰²

Dunque l'artefice procede nella sua operazione costruttiva avendo in mente l'idea della cosa da produrre; “*artifex intendit domum assimilare formae quae in mente concipit*” (*S. Th.* I, 15, 1 co.); e la bellezza della casa prodotta non consisterà solo nella sua rispondenza oggettiva a canoni di proporzione, ma anche (come si è visto per la dottrina dell'*imago*) per la sua proporzionata rispondenza alla sua forma esemplare. Ora la “*forma enim domus in mente aedificatoris est aliquid ab eo intellectum, ad cuius similitudinem domum in materia format*” (*S. Th.* I, 15, 2 co.), *ma da dove prende l'artefice l'idea della casa che costruirà?* È facile parlare di imitazione di una forma esemplare quando si tratti di forme esistenti in natura, come avviene quando l'artista imiti, poniamo, un animale o una figura umana. Ma in questo caso si pone un problema non indifferente, dove la soluzione rischia continuamente le rapide del platonismo, dato che è assolutamente impensabile nell'ambito della filosofia medievale una attività creatrice dello spirito umano.

Dove prende l'artefice l'idea di un oggetto artificiale da costruire? In una prospettiva agostiniana la risposta sarebbe molto più facile; anche l'idea di una casa o di una nave ci è data da Dio quale deposito innato di conoscenze; l'artefice trova nell'interno della sua anima l'idea della cosa da costruire, e l'atto costruttivo procederà per una sorta di illuminazione.

Invece la concezione aristotelico-tomista di una forma immanente alle cose non offre alcuna soluzione apprezzabile al problema della creatività. Tanto che Tommaso stesso rischia di cadere implicitamente in una soluzione platonica, quando afferma che tutte le cose, in quanto sono, imitano l'idea divina, “*diversimode et secundum diversos gradus*”. In questo senso “idea” vien intesa come “essenza”; nel vedere e prevedere tutte le gradazioni con cui le cose imiteranno la sua essenza, Dio concepisce le idee esemplari anche degli enti artificiali. In tal senso anche l'idea della casa, esistendo incoativamente

nell'esemplare divino, si predetermina di fronte all'atto intellettuale dell'artista che la concepirebbe.

Ma Tommaso potrebbe ricordarci che Dio ha anche conoscenza di tutti i nostri atti futuri senza che per questo la volontà umana venga a perdere la sua autonomia. Su questa linea, incoattività dell'esemplare divino e prescienza delle cose esemplate non annullano dunque l'autonomia e la novità degli atti umani.

Una spiegazione soddisfacente di questo problema andrà allora cercata in quella dottrina così confusa e deludente che è la dottrina tomista della fantasia.¹⁰³

La fantasia è una delle quattro potenze interiori della parte sensitiva, e si identifica all'immaginazione; elencata accanto al senso comune, all'estimativa (che nelle creature umane è piuttosto *cogitativa* o *ratio particularis*) e alla memorativa, la fantasia è “quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum” (S. Th. I, 78, 4 co.). È chiara quale sia la funzione della fantasia nell'atto della *simplex apprehensio*. Una volta percepito l'oggetto grazie ai sensi, la fantasia interviene come la facoltà passiva nella quale si imprime il *phantasma*, quel *phantasma* attraverso il quale l'intelletto attivo individuerà la forma universale da offrire all'intelletto possibile. Il *phantasma* è una immagine della cosa e la fantasia o immaginazione è quindi un ricettacolo di immagini (che poi sono l'unico tramite per cui l'intelletto conosce le cose nella loro individualità, quando, dopo l'atto della *simplex apprehensio*, opera una *reflexio ad phantasmata*).

Ma la *phantasia* non ha solo questa funzione ricettiva. In quanto raccoglie immagini può poi in qualche modo rielaborarle combinandole tra loro. In tal senso la visione fantastica è propria dei dormienti, dei folli, di chi è in preda a forti passioni. Ma è anche di chi più normalmente formi avanti ai propri occhi, quasi esistesse attualmente, qualcosa che solo ricorda, o che nasca dall'aggregazione o composizione di più cose ricordate (Commentario al *De anima* III, 4, 632, 633; 5, 641-647; 6, 664-665). Quest'ultima operazione è tipica della *phantasia* o immaginazione, e ciò viene ribadito contro l'opinione di Avicenna che preponeva a tale attività una quinta potenza;

Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet eum

ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sed ista operatio non apparet in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.

(S. Th. I, 78, 4 co.)

L'immaginazione è dunque una potenza conoscitiva che può "ex speciebus primo conceptis alias formare"; e in questo agisce un poco come l'intelletto "ex praeconceptis speciebus generi et differentiae, format rationem speciei" (S. Th. I, 12, 9 ad 2). Senza che per questo la composizione della fantasia sia quella del giudizio; "Phantasia autem non componit neque dividit", sottolinea Tommaso (*De anima* III, 4, 635); né con questo contraddice le precedenti affermazioni, perché questo secondo modo di intendere la *compositio* è quello tipico del lavoro intellettuale dell'atto di giudizio che determina la realtà o meno della cosa, la sua appetibilità o la sua negatività. La composizione della fantasia è invece solo una libera composizione di elementi esperiti,

est quaedam operatio animae in homine quae dividendo et componendo format diversas rerum imagines, etiam quae non sunt a sensibus acceptae.

(S. Th. I, 84, 6 ad 2)

In questo senso dunque anche l'idea di casa può venire escogitata in virtù di questa attività compositiva; l'*artifex* non trae l'idea da alcun deposito interiore, da alcuna illuminazione divina, da alcun iperuranio; ma attraverso l'esperienza giunge a concepire la possibilità di una entità non data in natura ma realizzabile attraverso l'uso di oggetti naturali e mediante operazioni compositive analoghe alle operazioni della natura. "Ars imitatur naturam in sua operatione."

Arte come pura attività combinatoria. L'Aquinate non ci dice di più. Ma questa combinatoria si esercita "dividendo et componendo"; la divisione provvede una varietà di elementi e la composizione li riduce a unità secondo una regola proporzionale. Ecco la sutura; non c'è attività artistica che non realizzi una forma dotata di *proportio*.

Tommaso non affermerebbe mai che la costruzione di una nave o la formulazione di un sillogismo (effetti entrambi dell'*ars*) si propongano un fine estetico. Ma non può negare che il risultato

dell'operazione sia contemplabile esteticamente. Tanto è vero che lo abbiamo visto discutere senza complessi dei valori estetici della poesia e della musica. E non si dica che non vi è nulla di stupefacente in questo; di fatto si era affermato, e non senza ragione, che teoreticamente non esisteva una sutura tra l'universo del Bello e quello dell'Ars.

In pratica si è visto che invece la sutura si attuava. Ritornando alla teoria, attraverso un riesame della natura dell'operazione artistica, si è rilevato che la sutura, anche se non era mai esplicitata, esisteva quel tanto che bastava a giustificare la sutura pratica. Ed ecco dunque che Tommaso può affermare che “nullus curat effigiare vel repraesentare nisi ad pulchrum” (*D.N.* IV, 5, exp. 354); e che gli uomini sono portati ad adorare le statue a causa della loro bellezza (*S. Th.* II-II, 84, 4 co.), così come per ragioni estetiche avevano adorato il sole e le stelle. Tommaso avverte la bellezza armoniosa dell'edificio architettonico (*De coelo et mundo* I, 6, 9) e – come si è già visto – ricorre sovente all'esempio della casa per spiegare cosa sia la *proportio* (cfr. ad es. *S. Th.* III, 21 co.).

6.2. Consistenza ontologica della forma artistica

L'estetica idealistica e romantica ha identificato l'estetico con l'artistico. A tal punto che lo stesso bello di natura viene considerato come “semplice stimolo della riproduzione estetica, il quale presuppone l'avvenuta produzione”, nel senso che “ciascuno riferisce il fatto naturale all'espressione che gli sta in mente” (Croce, 1902; ed. 1950; 108-109). Il che equivale a subordinare il Bello di natura all'unica specie di bellezza veramente tale, l'intuizione lirica, che in quanto tale è anche artistica, sì che l'arte altro non è che intuizione lirica.

In questo senso gran parte dell'estetica moderna ci presenta la forma artistica come dotata di un valore ontologico superiore alle forme naturali (effetto di una produzione spirituale che le rende altrettanti risultati dell'operazione umana). Ma questa posizione non corrisponde alla concezione tomista dell'arte; per Tommaso la forma artistica si pone a un particolare livello di dipendenza ontologica per il quale essa, pur conservando una sua dignità, non può assurgere a situazioni di autonomia metafisica né può

gareggiare con la creazione divina.

Per introdurci a questo problema non basta dunque l'affermazione già citata, per cui *ars imitatur naturam* ma *in sua operatione*. Perché Tommaso dice anche che l'arte imita la natura solo "in quantum potest" (*In post Analytica* I, 1). E questa limitazione di possibilità è data dal fatto che "*ars operatur ex materia quam natura ministrat*" (Commentario al *De anima* II, 1, 218; cfr. pure *S. Th.* I, 77, 6 co.).

L'arte parte sempre da una materia che la precede; così che, come afferma anche Bonaventura, "*ars facit novas compositiones, licet non facit novas res*" (*Sent.* III, 37, 1).

Comporre e non *creare*. Ecco il punto. La fondazione ilemorfica di questo imprescindibile principio della teoria medievale dell'*ars* è data in modo esemplare da questo altro brano tomista, che guiderà la nostra analisi successiva;

Ars autem deficit ab operatione naturae quia natura dat formam substantialem quod ars non potest; sed omnes formae artificiales sunt accidentales.

(*S. Th.* III, 66, 4)

Omnes formae artificiales sunt accidentales; questa affermazione, che ricorre ripetutamente nell'Aquinate, ci ricorda come la *forma* artistica non sia una *forma* sostanziale ma *accidentale*

Le pagine più chiare e diffuse sull'argomento le troviamo nell'opuscolo *De principiis naturae*. Nel primo capitolo Tommaso espone la dottrina, non nuova, per cui viene distinta una potenza all'essere sostanziale e una all'essere accidentale; il seme è potenza all'uomo, l'uomo è potenza alla bianchezza. La materia in potenza all'essere sostanziale vien detta materia *ex qua*, mentre quella in potenza all'essere accidentale viene definita *materia in qua*; ma meglio ancora, *proprie loquendo* si potrà parlare della prima come di materia vera e propria, mentre la seconda sarà piuttosto definibile come *subiectum*. In altre parole, il *subiectum* altro non è che una sostanza, già sorta dall'incontro di una materia con una *forma* sostanziale, una materia già in potenza a quella *forma*; mentre le forme accidentali ineriscono alla sostanza già compiuta.

La materia si attua nell'incontro con la *forma* sostanziale, mentre il *subiectum* non riceve l'essere della *forma* accidentale che

gli inerisce, ma soltanto attua una sua potenza. Anzi, è la *forma* accidentale che riceve l'essere dal *subiectum*;

Subiectum enim dat esse accidenti, scilicet existendi, quia accidens non habet esse nisi per subiectum, unde dicitur quod accidentia sunt in subiecto, non autem dicitur quod forma substantialis sit in subiecto. Et secundum hoc differt *materia* a *subiecto*, quia subiectum est quod non habet esse ex eo quod advenit, sed per se habet completum esse, sicut homo non habet esse ab albedine; sed materia habet esse ex hoc quod sibi advenit, quamvis de se habet esse incompletum.

In entrambi i casi si tratta di una *forma* che porta all'atto una potenza; ma nel caso del *subiectum* e dell'accidente l'atto non è sostanziale (apportatore di essere al tutto), ma accidentale (apportatore di essere all'accidente, alla parte, in virtù del tutto).

In entrambi i casi si ha un atto generativo come *motus ad formam*; ma nel caso della *forma* sostanziale si ha una *generatio simpliciter*, mentre nel caso dell'accidente si ha una *generatio secundum quid*; cioè, la materia viene attuata dalla *forma* sostanziale in modo totale, mentre il *subiectum* viene attuato dalla forma accidentale come *bianco*, o come *caldo*, e così via.

A questo punto (e siamo al capitolo 3 dell'opuscolo) Tommaso introduce un esempio di carattere artistico; a una realizzazione generativa, egli dice, occorrono, oltre alla *forma attuante*, e la materia in potenza e la privazione. Prendiamo ad esempio una data quantità di metallo; non basta, affinché diventi una statua, che questo metallo non sia ancora la statua, ma deve essere potenzialmente ciò che diverrà;

Sicut quando ex cupro fit idolum, cuprum quod est potentia ad formam idoli est materia, hoc autem quod est infiguratum, sive indispositum est privatio formae, illud a quo dicitur idolum est forma, non autem substantialis, quia cuprum ante adventum illius formae habet esse in actu, et eius esse non dependet ab illa figura, sed est forma accidentalis. Omnes enim formae artificiales sunt accidentales; ars enim non operatur nisi supra id quod iam constitutum est in esse a natura.

In questo passo la lettera è inequivocabile; ciò che pone in uno stato di dipendenza ontologica le forme dell'arte è il fatto che esse s'iscrivono in un sostrato naturale che esse sostanzialmente non modificano. Una forma artistica realizza una proporzione e un'integrità, ma questi valori si attuano solo grazie all'atto concreto d'esistenza proprio del *subiectum*. La forma artistica è

come una scalfittura impressa su di un blocco di pietra concreto e robusto; la scalfittura potrà apparire come un graffito elaborato e armonico, ma ciò non può farci dimenticare che questi segni vivono nel blocco di pietra, vivono col blocco e del blocco; e vivono solo perché il blocco era potenzialmente un blocco scalfibile, e scalfibile in quel dato modo.

Chiarito ciò, ci si può domandare a che titolo la forma artistica possa essere definita ancora e appunto *forma*; a questo proposito Tommaso ci ricorda che, intesa in questo senso, la forma artistica è una *figura*, vale a dire una *qualità della quarta specie*.

Riassumiamo queste spiegazioni; come è detto nella *Prima Secundae* (110, 3 ob. 3) vi sono quattro specie di qualità; 1) *habitus vel dispositio*; 2) *potentia vel impotentia naturalis*; 3) *passio vel passibilis qualitas*; 4) *forma et circa aliquid constans figura*.

A proposito della qualità di prima specie, dobbiamo rilevare che l'*habitus* “*dicatur dispositio secundum quam bene vel male disponitur dispositum, et aut secundum se aut ad aliud*” (*S. Th.* I-II, 49, 1 co.).

Essere disposto *secundum se* significa essere disposto non alla operazione, ma alla *forma*. Abbiamo allora una disposizione abituale del soggetto alla forma; e nel caso del corpo umano un’adeguata disposizione delle parti del corpo alle esigenze dell’anima come forma sostanziale; “*et hoc modo sanitas et pulchritudo et huiusmodi, habituales dispositiones dicuntur*” (*Ibid.* I-II, 50, 1 co.).

In questo senso abbiamo la bellezza come abito entitativo, la bellezza, come armonia profonda, quella bellezza che troviamo descritta e fondata nella questione sulla convenienza del corpo umano (*Ibid.* I, 91). Ma il corpo umano possiede un’altra più appariscente bellezza, e cioè il suo aspetto esteriore, i contorni della figura umana; stiamo considerando qui la qualità della quarta specie, la “forma” intesa come *figura*. La *figura* è la *terminatio* della quantità continua, la definizione, il limite che un soggetto assume, o che gli viene imposto artificialmente. Nel caso del corpo umano, la *forma* sostanziale dispone la materia secondo la sua intima necessità e le conferisce una terminazione, che esteriormente e accidentalmente si presenta come *figura*. Questa *figura* può esser vista nella sua piacevolezza e proporzione e

venire definita bella; ma in realtà la vera bellezza del corpo umano è fatto ben più profondo, e questa bellezza superficiale, più che *pulchritudo*, può esser detta *formositas*. Non a caso infatti l'uomo ben fatto, ma privo di quella grandezza fisica essenziale a un riconoscimento di bellezza in termini di *integritas*, può esser detto *formosus*, ma non *pulcher*.

Tornando alla forma artificiale, ecco che la qualità di primo tipo e quella del quarto non dipendono più spontaneamente dal medesimo principio. Anche qui abbiamo nel *subiectum* una disposizione della materia alle esigenze della *forma*, e cioè abbiamo un organismo ontologicamente compiuto; quando però questo *subiectum* viene plasmato e ridotto a una *figura* determinata abbiamo allora la forma artificiale. Ma mentre nel caso del corpo umano il *subiectum* era produttivo dell'accidente e la *forma* sostanziale causava la *figura*, qui invece il *subiectum* è *susceptivum tantum* (cfr. *S. Th.* I, 77, 6 co.).

La forma artificiale è istituita dall'uomo; è una *figura* che può modificare la *figura* naturale del *subiectum*. Il blocco di pietra diviene la statua; la sua *terminatio* originaria scompare e lascia posto a un'altra *terminatio*. Ma occorre ricordare che in questa metamorfosi gli elementi costitutivi del *subiectum* non vengono trasmutati, ma soltanto ordinati in figura. Nel corpo misto – di cui si è parlato a proposito della *proportio* (cfr. *De mixtione elementorum*, *S. Th.* I, 76, 4 e *Quaestiones quodlibetales* I, 5) – avveniva una metamorfosi sostanziale; gli elementi che entravano a far parte della mistione perdevano la loro *forma* sostanziale originaria e si rifondevano in un'unica nuova *forma* sostanziale, quella del corpo misto. Nella forma artistica invece le entità collegate rimangono *integre*; e vengono composte e ordinate per *modum commensurationis*, “ad aliquam figuram redactis” (*S. Th.* III, 2, 1 co.).

Queste osservazioni, se pure ci mostrano la limitatezza dell'atto artificiante, ci permettono di capire ancora una volta come la formazione artistica coordini elementi che non perdono la loro qualità individuale. In altre parole, gli elementi commensurati nel rapporto artistico conservano la loro capacità emotiva (o anche significante); in una vetrata non vale solo il rapporto astratto tra la forma e i colori dei vetri e dei piombi, ma sono calcolate anche le singole efficienze delle parti del vetro, la luminosità, il colore,

lo spessore e le resistenze, e tutte le suggestioni che la presenza del supporto materiale comporta.¹⁰⁴

La forma artificiale si iscrive in un rapporto che mantiene la sua qualità d'organismo formato; in questo senso essa si fa forma del tutto coordinato, ma non delle singole parti; la *forma* sostanziale è la forma di entrambi, quella artificiale no; "sicut forma domus, quae est forma totius et non singularis partium, est forma accidentalis" (*Summa contra gentiles* II, 72).

Ars operatur ex materia quam natura ministrat; i corpi naturali sono sostanze quanto alla materia e alla forma, ma i corpi artificiali hanno titolo di sostanza solo riguardo alla materia, poiché la forma, poggiata sulla materia, proviene dall'esterno (Commentario al *De anima* II, 1, exp. 218; cfr. pure *S. Th.* I, 77, 6 co.).

In conseguenza Tommaso non può parlare di "creazione" riguardo alla produzione artistica. L'uomo deve compiere quest'atto di umiltà e riconoscere che le forme cui la sua attività mette capo non sorgono *ex nihilo*, ma poggiano su di una ben concreta realtà organica preesistente; anzi, quasi sorgono *da quella* realtà organica (oltre che dal suo atto produttivo), poiché in esse erano contenute in potenza;

Materia artificialium est a natura, naturalium vero per creationem a Deo. Artificialia autem conservantur in esse virtute naturalium; sicut domus per soliditatem lapidum. Omnia igitur naturalia non conservantur in esse nisi virtute Dei.

(*Summa contra gentiles* III, 64)

Queste idee vengono riprese dalla Scolastica volgare e dal sapere enciclopedico. Nel *Roman de la Rose* Jean de Meun (che scrisse la sua parte del poema poco dopo la stesura della *Summa* tomista) fa una lunga digressione sull'Arte. Essa non produce forme vere come Natura; in ginocchio davanti a questa la prega (come un mendicante povero di scienza ma desideroso di imitarla) di insegnarle ad abbracciare la realtà nelle sue figure. Ma pur imitando il lavoro di Natura, Arte non sa creare cose viventi; Arte forma cavalieri su bei destrieri, coperti di armi azzurre, gialle, verdi o striate di altri colori, gli uccelli nella verzura, i pesci di tutte le acque, le bestie selvagge che pascolano nei boschi, tutte le erbe, ogni fiore che giovinetti e fanciulli

vanno a cogliere per le foreste a primavera, ma mai, per abile che sia, sarà capace di farli camminare, sentire, parlare.

La differenza tra Jean e Tommaso però sta in questo; che per il poeta volgare l'argomento serve a dimostrare la superiorità, sull'arte, dell'alchimia, che invece può trasmutare le sostanze; segno che per la cultura laica dell'epoca, sotto i modi della Scolastica, si agitavano già le esigenze della scienza e della filosofia degli umanisti quattrocenteschi.

6.3. Specificità estetica della forma artistica

La forma che l'uomo plasma ha un valore estetico; è proporzionata, e integra nell'adeguarsi alla *forma in mente artificis*, e contemporaneamente nell'adeguarsi, in quanto *forma* accidentale, alle esigenze della *forma* sostanziale del *subiectum* (infatti una realizzazione plastica non eccederà mai le possibilità della materia formata, pena il fallimento, lo squilibrio). Anzi, la *forma* artificiale interpreta talmente le possibilità del *subiectum*, da realizzare un organismo unitario, in cui il dualismo natura-operazione costruttrice quasi ci sfugge.

Si può anzi affermare che è l'esistenza oggettiva di un bello di natura, quella che permette la strutturazione estetica della forma artistica; poiché questa si costituisce in un processo operativo che imita il processo creativo naturale (*ars imitatur naturam in sua operatione*) e si stabilisce in una consistenza ontologico-strutturale che mima la consistenza delle forme naturali.

L'operazione artistica porta all'attualità un disegno formale preesistente in *mente artificis*; si tratta di una *forma* concepita dall'artista che assume concretezza ed esistenza mediante una estrinsecazione fabrilie governata da regole di esecuzione. Naturalmente il fine principale dell'operazione artistica è di "portare all'atto"; essa si finalizza, prima che a una realtà estetica, a un'attuazione esistenziale. La qualità estetica della forma artistica consegue alla sua realtà ontologica, e non ne costituisce il fine primario. L'opera artificiata viene perseguita *anche* come bella solo perché è perseguita come perfetta.

Ma la perfezione ontologica vuol dire perfezione strutturale, formale; estetica dunque. È per questa via che il Bello si fa

coestensivo all'Essere.

La preoccupazione funzionale, la preoccupazione cioè che l'opera d'arte sia atta allo scopo cui viene destinata, pone capo alla massima tra le proporzioni; a quella della forma al proprio scopo. Le varie parti di essa si tendono in un tutto adeguato a quel fine che lo ha postulato come tutto. L'attitudine della forma allo scopo ne fonda l'armonia; ne fonda la bellezza. Si ricorderà quello che l'Aquinate afferma scorrendo sulla bellezza umana; "Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparisonem ad finem." Dimodoché se un artista, per una malintesa esigenza di bellezza, costruisse una sega di cristallo, quest'oggetto risulterebbe inadatto allo scopo, il che vuol dire imperfetto, il che vuol dire *brutto* (cfr. *S. Th.* I, 91, 3 co.). L'esteticità consegue dunque alla perfezione dell'operazione artistica, come indice di compiutezza, senza però costituirne il fine specifico.

Ora, un conto è però affermare che la forma artistica può avere valore estetico, e un conto è dire che essa ha un valore *specificamente* estetico, intenzionato come tale dall'artista e realizzato con modalità che sono proprie solo dell'arte.

Numerosi interpreti dell'Aquinate si sono invece particolarmente diffusi sulla bellezza dell'opera d'arte, accettando come implicito il concetto di una sua specificità estetica. Si trattava di dimostrare l'attualità del pensiero tomista in un ambiente culturale in cui l'artistico e l'estetico erano tutt'uno. Ma ancora una volta si trattava di un pregiudizio teoretico sovrapposto all'interpretazione storiografica.

6.4. Sulla possibile autonomia delle arti belle

È indiscutibile, infatti, che se pure sutura l'estetico all'artistico, tutto il Medioevo ha una scarsa coscienza dello *specificamente artistico*. Gli manca cioè una teoria delle Belle Arti. Le vicissitudini del "sistema delle arti" nel Medioevo ci mostrano che le suddivisioni non puntano mai a dividere arti belle da arti utili (o dalla tecnica in senso stretto), ma a separare le arti più nobili da quelle manuali.

La distinzione tra arti servili e arti liberali appare già in

Aristotele (*Politica* VIII, 2), e l'idea di un sistema delle arti è proposta al Medioevo da Galeno, nel suo *Perì téchnes*; vari autori durante il Medioevo elaboreranno un sistema delle arti, tra i quali Ugo di San Vittore, Rodolfo di Longchamp e Domenico Gundisalvi. Quest'ultimo espone il suo sistema nel 1150 rifacendosi ad Aristotele; tra le arti superiori, sotto la voce "eloquenza" troviamo poetica, grammatica e retorica; le arti meccaniche sono all'infimo rango. Accade talora persino che per dare un'etimologia del termine *mechanicae* si pensi al verbo *moechari* (commettere adulterio), come fanno Antonio da Firenze, e lo stesso Ugo di San Vittore (*PL* 176, col. 760). Le arti servili sono compromesse con la materia e la fatica del fare manualmente. Tommaso stesso accetta questa concezione; le arti manuali *sunt quodammodo serviles*, le arti liberali sono superiori e mettono ordine in un materiale razionale senza essere soggette al corpo, meno nobile dell'anima. Egli si rende conto che le arti liberali mancano di alcune delle caratteristiche fabrili dell'arte definita in astratto, ma ritiene che possano essere dette arti anch'esse, almeno *per quandam similitudinem* (*S. Th.* I-II, 57, 3 ad 3).

Si verifica così una conseguenza paradossale; come nota Gilson (1958; 121) l'arte nasce quando la ragione si interessa a qualcosa da *fare*, ed è tanto più arte quanto più ha da fare; ma succede che più un'arte realizza la propria essenza, più cioè *fa*, meno è nobile, e diventa arte minore.

È chiaro che una simile teoria riflette un punto di vista aristocratico. La divisione tra arti liberali e servili è tipica di una mentalità intellettualistica che pone nel conoscere e nel contemplare il massimo bene, ed esprime l'ideologia di una società feudale e aristocratica (come per i greci esprimeva una ideologia oligarchica) per la quale il lavoro manuale, per di più legato a un salario, appariva inevitabilmente inferiore. Questa determinazione sociale dell'atteggiamento teorico ha inciso così profondamente che, anche quando sono venuti a cessare i presupposti esterni della teoria, la suddivisione è rimasta quale pregiudizio difficile da eliminare, come appare ancora dalle diatribe rinascimentali sulla maggiore o minore nobiltà del lavoro dello scultore.

Forse i medievali avevano presente l'affermazione di

Quintiliano; “docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem” (*Institutio* IX, 4), e la teoria artistica si è sviluppata come definizione dell’arte secondo le possibilità dei dotti, mentre la pratica artistica e l’uso pedagogico si sviluppavano come metodo di una *voluptas* orientata. La distinzione tra arti belle e tecnica è bloccata da quella tra arti liberali e arti servili, e queste ultime vengono viste come arti belle quando siano nel contempo arti didascaliche e sappiano comunicare attraverso il piacere della bellezza le verità della scienza e della fede. In questa funzione esse si saldano a quelle tra le arti belle che sono considerate liberali. Così anche nei testi tomisti manca una definizione delle belle arti; e – come si è già visto – l’idea stessa di un’arte volta al puro diletto non si fa strada che casualmente. Tommaso giustifica le acconciature femminili e loda giochi e divertimenti, il *ludus* verbale e le rappresentazioni degli *histriones*, ma anche qui è presente la ragione funzionale. È bene che la donna si adorni per coltivare l’amore del marito e le operazioni ludiche sono dilettevoli in *quantum auferunt tristitiam quae est ex labore* (*S. Th.* II-II, 169, 2).

La bellezza della vetrata, della melodia, della statua, non è data soltanto dalla loro piacevolezza. Queste forme tendono o al puro diletto, o all’insegnamento. Ebbene, sia in un caso sia nell’altro, si deve pensare che per il medievale la loro bellezza profonda è data dall’adeguazione alla loro destinazione; il suono emesso soltanto per diletta non deve esser soltanto proporzionato in sé, ma proporzionato all’uditore, alle sue esigenze psicologiche, al suo bisogno di rilassamento. La forma didascalica è bella per il suo proporzionarsi a un fine educativo oltre che per la sua intera proporzione. Il piacere estetico nasce solo se si coglie tutto questo gioco di armonie.

Tutto ciò assume il suo significato esatto e la giusta sua portata, se si inserisce il fenomeno nel mondo dell’Aquinatense; ci troviamo di fronte a una società che gerarchizza i valori in un gioco finalistico in cui, in un rimando progrediente di fini immediati a fini remoti, ogni moto individuale, ogni atto sociale, ogni vibrazione soprannaturale si tende in vista del Fine ultimo. Ogni sforzo verso la perfezione propria da parte di un ente è confusa o cosciente aspirazione verso Dio; “unumquodque tendens in suam perfectionem, tendit in divinam similitudinem” (*Summa contra*

gentiles III, 21).

Ogni atto produttivo dell'uomo non si isola in sé, ma acquista valore nel suo inserirsi nella vita della Città; ma Città terrena come immagine anticipata della Città divina. I valori non possono essere autonomi nel senso che siano autosufficienti e perseguibili per sé, ma si definiscono in virtù di ciò a cui tendono; la *perfectio prima* permette la *perfectio secunda* (l'adeguazione al fine), ma la *perfectio secunda* è quella che postula, regola, attua la *perfectio prima*;

Similiter *efficiens* est prius *fine*, generatione et tempore, cum ab efficiente fiat motus ad finem; sed *finis* est prius *efficiente* in quantum est *efficiens* in substantia et completo esse, cum actio efficientis non completur nisi *per finem*.

(*De principiis naturae* 11)

Neanche l'opera d'arte umana si sottrae a questa scalarità; essa nasce per la Città, e vale (è buona, è vera, è bella) solo in vista di questo suo inserimento.

6.5. L'equivoco dell'autonomia dell'arte

A questo proposito occorre non fraintendere alcune espressioni di Tommaso che hanno indotto qualcuno a parlare con troppo entusiasmo di autonomia dell'arte; concetto assurdo in un sistema che si offre come una prospettiva di Ordine, di finalismo totale.

Afferma Tommaso riguardo all'arte che, mentre la prudenza è finalizzata al bene dell'uomo, l'operazione artistica tende soltanto al bene dell'opera da farsi;

Bonum autem artificialium non est bonus appetitus humani, sed bonum ipsorum operum artificialium; et ideo ars non praesupponit appetitum rectum.

(*S. Th.* I-II, 57, 4 co.)

Ma questa affermazione non va sopravvalutata. L'arte è *recta ratio factibilium*; far bene la cosa, ecco quel che importa all'operazione artistica. Nessuna preoccupazione estranea si inserisce nel processo produttivo; si tratta di realizzare bene la forma concepita.

Tuttavia a questo punto le conclusioni a cui siamo arrivati circa il concetto di forma ci aiutano a ridimensionare il problema; è verissimo che il fine dell'operazione artistica consiste nell'attualizzare nella materia una *forma* concepita, senza che si introducano preoccupazioni estranee; ma le "preoccupazioni estranee", se vogliamo chiamarle così, fanno già parte del disegno dell'opera da farsi.

Tommaso ci direbbe che il compito del fabbro che foggia un martello è di costruire con probità l'oggetto, e non ha importanza l'intento, l'umore, la disposizione morale con cui egli si pone a lavorare;

Non enim pertinet ad laudem artificis, in quantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod facit.

(S. Th. I-II, 57, 3 co.)

Ma nel concetto di martello è prevista la destinazione dell'oggetto, la sua funzione, e il martello va concepito in modo che possa servire all'uomo, e proprio per questo è fatto maneggevole, resistente ma non ingombrante, atto al suo lavoro nelle particolari condizioni ambientali, fisiche e sociali, nelle quali verrà usato. In altre parole, il fine dell'oggetto si fa regola di formazione; la sua destinazione sociale si fa dettame formale; il suo *riferirsi ad altro* si fa elemento costitutivo della *perfezione interna*.

Autonomia dell'atto di formazione, quindi, ma non autonomia della forma; o meglio, autonomia di una forma che però è forma (perfezione) proprio nella sua costitutiva ulteriorità. Nessuna analogia, quindi, con concezioni tipo "l'arte per arte", o visioni della bellezza come "valore insulare", oasi, momento autonomo perché separato dal ritmo totale della vita.¹⁰⁵ La bellezza di Tommaso vive soltanto nel gioco dei fini, vive come momento della vita, che è un tendere alla perfezione, a Dio come causa finale e riparatrice.

La filosofia del Bello e dell'Arte si chiarisce solo nel piano generale della *Summa*. A Tommaso d'Aquino non si può chiedere se non di essere un proprio contemporaneo. Se si dimentica questo principio di metodo – che è principio storiografico e, diremmo, principio morale dell'interprete che deve rispettare sia il testo che i suoi lettori – si rivolgeranno allora ai brani tomisti le

richieste più assurde.

Ci si è spesso domandati, per esempio, se Tommaso parli della creazione artistica come creazione “fantastica”.¹⁰⁶ Ovvio pseudoproblema, dal momento che il termine “phantasia” nella psicologia tomista assume un significato estremamente ridotto, come si è visto.¹⁰⁷

Così come ci è già parso mal posto il problema della “creatività” dell’arte.¹⁰⁸ Nello stesso modo sono privi di senso i tentativi di insistere su una pretesa autonomia del momento estetico rispetto a quello etico – tentativi fatti di solito col pio intento di rendere l’Aquinate più “simpatico” al lettore moderno. Qualcuno ha cercato così di dimostrare che Tommaso concepiva una perfetta autonomia dell’arte. Anzitutto il Bello è un trascendentale; ove una cosa sia bella, essa è buona. In più, a considerare i caratteri formali del Bello, parrebbe che la perfezione formale fosse l’unica garanzia richiesta alla cosa bella; “L’Aquinate certamente sta dalla parte dell’artista capace. Non vi trovo accenno di istruzione o d’elevazione morale.”¹⁰⁹ E anche se Tommaso afferma che, qualora l’opera d’arte si presti a essere sfruttata peccaminosamente, essa può essere bandita dalla città (*S. Th.* II-II, 169, 2 ad 4), si risponde che egli non dice che la cosa, in quanto immorale, è brutta; bensì che è bella ma va eliminata perché moralmente dannosa.

Ma tutti questi argomenti appaiono meramente formali di fronte alle conclusioni già raggiunte; la nozione del fine entra nel concetto formale dell’opera come regola di perfezione. L’opera è bella solo se adegua il proprio fine. In questo senso l’opera bella è finalizzata vuoi a un diletto vuoi a una comunicazione educativa. Quando l’opera ecceda questa proporzione ispirando passione invece di diletto o comunicando la menzogna invece della verità cui è destinata, pel medesimo motivo per cui è immorale essa è brutta. Badiamo; non che il criterio di moralità si faccia surrettiziamente criterio estetico (come avviene sovente ai giorni nostri); il criterio di moralità era già regola formale estetica. Né sono le circostanze morali che mutano il valore estetico; è quest’ultimo che può realizzarsi solo come felice adeguazione di una perfezione funzionale. La situazione è rovesciata; la preoccupazione del medievale non essendo quella di una specificità estetica, ma di una perfezione finalistica, il dissidio tra

arte e morale non può aver luogo. Il Bello è anche buono, ma non è detto che sia solo il bene a condizionare irreversibilmente il Bello; il Bello condiziona il bene, poiché una cosa buona, che non possa esser vista come bella, è imperfetta, incompleta, *non buona*, e *inservibile*. Se fosse buona in sé e adatta allo scopo, sarebbe bella. Non c'è subordinazione; c'è identità e coesistenza di preoccupazioni.

Per cui, in linea teorica, si può anche dire che un oggetto dannoso (un idolo pagano fabbricato a scopi evidentemente blasfemi), se adegua la propria funzione, è bello. Ma in realtà Tommaso non avrebbe concepito una simile possibilità; c'è adeguazione, ma soltanto al fine immediato; introdotto in un mondo di relazioni finali questo oggetto non si inserisce armonicamente, ma provoca squilibrio e disagio. Esso è adeguato alla comunicazione di una menzogna, ma la menzogna è inadeguata all'uomo e al suo bene futuro. Il gioco dei riferimenti finali riverbera una luce torva di disarmonia sull'oggetto e questa disarmonia è disvalore estetico. In effetti quell'idolo può essere bello, proporzionato e colorato; ma non s'inserisce nell'armonia del cosmo, e vi spicca come una stonatura. Gli manca la proporzione al tutto. Forse è *formosus*, ma non *pulcher*.¹¹⁰

Anche se i criteri estetici apprestati dall'Aquinate possono giustificare una autonomia della bellezza, qualora vengano intesi in un altro spirito (vedi l'uso che ne fa Joyce), il desiderio di pienezza, di armonia completa, proprio della mentalità medievale, tendeva certamente a superare questo momento della considerazione formale, per riflettere sui valori della forma gli echi delle loro relazioni con ogni grado superiore della scala cosmica dei fini.

6.6. Conclusioni

Queste conclusioni investono il pensiero filosofico e teologico di ispirazione aristotelica. La soluzione tomista non si identifica con la soluzione medievale *tout court*. O meglio, la soluzione tomista, per la sua rigorosa consequenzialità, blocca spunti diversi che la tradizione medievale nutriva in seno senza riuscire a dar loro collocazione sistematica.

È quindi al di fuori del pensiero filosofico ufficiale che si fanno

strada fermenti anomali, destinati a stimolare, col tempo, una diversa visione dell'arte e dell'artista.

Chi voglia fare una storia della teoria medievale dell'arte non dovrà intrattenersi troppo sulle pagine tomiste. Sarà assai più utile andare a ritrovare nei *Libri Carolini* i primi fondamenti di una discussione sulle immagini, gli spunti per una teoria iconografica, gli elementi per una discussione *ante litteram* sul rapporto semiotico tra segno iconico e ancoraggio verbale, e una embrionale difesa dell'autonomia dell'immagine artistica e delle ragioni della "pura visibilità". O andare a rileggere i manuali tecnici per i pittori o i maestri vetrai, dalla *Mappa Clavicula* e il *De coloribus et artibus Romanorum* (vedi Schlosser Magnino, 1924) sino alla *Schedula diversarum artium* del Prete Teofilo¹¹¹ via via sino alla trattatistica più matura di Cennino Cennini (vedi Schlosser Magnino, 1924). E sarà più utile ripercorrere la manualistica letteraria in cui si fa strada via via una nozione di poetica come disciplina autonoma, distinta dalla grammatica e dalla metrica (cfr. Curtius, 1948, VIII, 3). Seguire il risveglio critico del XII secolo nei testi di Giovanni di Salisbury, con la polemica tra *poetria nova* e antica, verbalisti, antitradizionalisti, scuola di Orléans (Paré, Brunet, Tremblay, 1933 e Dal Pra, 1951a). Rileggere le opere dei trattatisti apparse tra il XII e XIII secolo, da Matteo di Vendôme a Geoffroy de Vinsauf, da Everardo il Tedesco a Giovanni di Garlandia, dove la teoria dell'arte si arricchisce di osservazioni non ancora filosofiche (e che oggi sono acquisite alla tematica di una estetica filosofica) e che solo il pratico poteva fare e proporre; come quando Geoffroy de Vinsauf parla della materia dura e resistente che si fa docile alla forma solo in grazia di una assidua opera di manipolazione,¹¹² mettendo in luce quel momento di lotta, di dialogo col materiale plasmabile, che la teoria scolastica dell'arte sembrava ignorare.¹¹³ E sarà utile infine andare a individuare fermenti nuovi in quel momento alla poetica aristotelica dovuto alla penna di Averroè¹¹⁴ con le discussioni sullo spettacolo e sulle arti imitative (cfr. Menéndez y Pelayo, 1883; 310-344) sino alle teorie del *trobar clus* e della *gaya scienza* (cfr. *Ibid.*; 416) in cui già si profilano teorie dell'ispirazione poetica che si faranno definitivamente strada nel periodo immediatamente posteriore. Grado a grado la teoria scolastica dell'arte, da sistema di definizioni concernenti una pratica razionale procedente da

regole apprendibili per via intellettuale, lascia affiorare nozioni quali l'invenzione, l'effusione sentimentale, l'aderenza ai dettami della natura. Se da un lato i trattatisti ricordano ancora che la ragione deve controllare i moti della mano impetuosa, dall'altro gli artisti (e citiamo da un brano di Chrétien de Troyes) non credono più alle regole; quando Perceval sale a cavallo coperto dalla sua nuova armatura, gli viene spiegato che ogni arte richiede un apprendimento costante e lungo; ma il giovane gallese non si lascia impressionare da una opinione a cui tutto il Medioevo aderiva senza discussione; e risponde che la Natura stessa lo istruisce, e quando vuole Natura, assecondata dal cuore, nulla riesce più arduo.

Siamo, come si vede, alle soglie dell'epoca moderna. A questa evoluzione di sensibilità e di idee la dottrina tomista non apporta nessun contributo. Quello che Tommaso poteva suggerire a una riflessione estetica, passava per altre strade. Ed è solo abbandonando ogni tentativo di recuperare una problematica tomista dell'arte, come da qualche parte è stato fatto senza frutto, e tornando ancora una volta al problema della forma, che potremo ritrovare l'Aquinate nel pieno del suo vigore speculativo, ricco di suggerimenti magari contraddittori ma sempre stimolanti.

La digressione sui problemi dell'arte è servita solo per verificare anche in questo settore la coerenza del sistema; ma il sistema è imperniato sul rapporto tra i tre criteri del Bello e la *visio* estetica, e a questo rapporto occorrerà tornare ancora una volta per completare la nostra ricostruzione.

98 Una nozione di arte come intuizione, fantasia, sentimento, illuminazione, non era ignota agli antichi; vedi Rostagni (1955). E basterebbe pensare al trattato *Del Sublime*. Ma è indubbio che quella che pesa sulla Scolastica è la tradizione aristotelica.

99 Questi afferma che la poesia è una scienza che viene dal cielo, un dono divino; “haec fuit a summo demissa scientia coelo – cum simul excelso jus habet illa Deo” (*Epistola* IV). I poeti antichi sono stati gli annunciatori di Dio e in questo senso la poesia deve essere detta una seconda teologia; “quisquis erat vates – vas erat ille dei.” Tommaso si era rifatto alla distinzione proposta da Aristotele (nel primo libro della *Metafisica*) tra i primi poeti cosmogonici (che Aristotele diceva *teologi*) e i filosofi; ma l'Aquinate riteneva che solo i filosofi (per lui; i teologi) fossero depositari della scienza divina, mentre i poeti “mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari”. Quanto ai poeti mitici, Orfeo, Museo e Lino, ricordava con una certa sufficienza come essi “dessero ad intendere” *sub fabulari similitudine* che l'acqua era al principio delle cose (*In*

Metaphysicam Aristotelis expositio I, 3, 83). Ora i protoumanisti vanno a ripescare nel repertorio scolastico l'incerta nozione di *poeta theologus* e la riprendono nella lotta contro i difensori di una posizione intellettualistica e aristotelica (come il tomista fra Giovannino da Mantova) e contrabbandano sotto nozioni tradizionali un concetto assolutamente nuovo di poesia. Petrarca, Boccaccio, Salutati saranno su questa linea. Curtius nota come sia "piccante" questo particolare dell'umanesimo che va a rispolverare una nozione teologica per lottare contro la cultura di eredità tomista (1948, XII). Cfr. anche Dazzi (1964) e Vinay (1949).

100 Garin (1954; 50) vede profilarsi nel Medioevo una nozione di poesia come intuizione noetica contrapposta alla spiegazione dianoetica della filosofia.

101 Sui testi giudaici e arabi vedi Menéndez y Pelayo (1883; 303 sgg.). Per Avicenna vedi *Livre des directives et remarques* (trad. Goichon, Beyrouth-Paris, 1951; 514 sgg.). Sulla follia divina del poeta vedi Curtius (1948, *excursus* VIII). Su Meister Eckhart vedi Coomaraswamy (1956). Per Eckhart l'immagine espressa è *formalis emanatio* e *sapit proprie ebullitionem*. Non è distinta dall'esemplare, ma fa vita con l'esemplare, è in esso e identica ad esso; "ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae [...] Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essentiae purae nuda; est emanatio ab intimis in silentio et esclusione omnis forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa" (cfr. Spamer, 1912; 7). Cfr. anche Faggin (1946), tutto il capitolo IV, "L'universo e l'anima").

102 Annotazioni analoghe troviamo in Vincenzo di Beauvais (*Speculum doctrinale*, Venezia 1494, coll. 160-173). Queste osservazioni avrebbero influenzato lo stesso Leon Battista Alberti; cfr. Zurko (1957).

103 Sull'evoluzione dei termini di *phantasia* e *imaginatio* nella psicologia medievale cfr. Chenu (1946; 523).

104 Tommaso parrebbe minimizzare questo aspetto affermando in *S. Th.* II-II, 96, 3 ad 2; "Virtutes naturales corporum consequuntur eorum formae substantiales, quae sortiuntur ex impressione coelestium corporum; et ideo ex eorundem impressione sortiuntur quasdam virtutes activas. Sed corporum artificialium formae procedunt ex conceptione artificii; et cum nihil aliud sint quam compositio, ordo et figura [...] non possunt habere naturalem virtutem ad operandum." Ma questa conclusione tende soltanto a combattere presunzioni negromantiche; le figure magiche non hanno virtù operativa. Tuttavia "nullam virtutem sortiuntur inquantum sunt artificialia, sed solum secundum materiam naturalem"; il che significa confermare la nostra interpretazione; la figura artistica sfrutta e coordina nel rapporto le capacità attive degli elementi naturali coordinati.

105 Ecco come Menéndez y Pelayo (1883; 139) inclina *illegittimamente* a interpretazioni del genere; "Ni indica jamás que el arte tenga otro fin que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como a sus discípulos el concepto de *forma sin uso*, que después de la crítica kantiana venimos aplicando al arte."

106 Cfr. Del Gaizo (1947; 373); “Non si tratta di indurre S. Tommaso a pensare ciò che non poteva, come uomo del XIII secolo; ma quasi di indurlo a pensare ciò che penserebbe, se visse ai giorni nostri”; previsione, questa, sulle reazioni di una persona umana a determinate sollecitazioni storiche, che si propone come psicologicamente e filosoficamente temeraria. E non più garantibile da alcun ricorso storiografico.

107 Già Croce (1902; ed. 1950; 186) aveva preveduto e discusso questa identificazione, e nella sua storia dell'estetica aveva formulato obiezioni molto ragionevoli.

108 Parlando però di creatività si vuole anche intendere quella capacità di dar vita – pur valendosi di un supporto materiale – a creature spirituali, suscitando entità e mondi nuovi attraverso un atto di creazione miracolosa, o di *concreazione* in virtù di una ispirazione divina. Si veda ad esempio Merlo (1939-40) dove possiamo rilevare una agostinizzazione di Tommaso e una accentuazione del suo pensiero in senso mistico; “L’artista, infondendo la forma che è bellezza, produce l’opera d’arte ed imita così il processo creativo della natura. Ora, la forma che è essenza, che è bellezza, poiché splendore della Bellezza Divina, poiché raggio della divina Luce, l’artefice la trova certamente in sé, ma è data a lui direttamente da Dio.” Come appare chiaro, queste affermazioni si basano su di una concezione dell’intelletto agente fortemente agostiniana. Contro queste interpretazioni stanno, da un lato, la coscienza, nettissima in tutto il Medioevo, che la capacità d’arte si acquista attraverso lo studio e l’applicazione; dall’altro la mancanza di un concetto autonomo d’*arte bella* e della sua specificità, il che imporrebbe di generalizzare la soluzione di Merlo, arrivando così a parlare di illuminazione mistica anche nei riguardi del barbiere o del costruttore di navi.

109 Joyce, Stefano Eroe, trad. it. di Carlo Linati, Milano, Mondadori, 1950; 120-121. Naturalmente il pio intento del giovane Stephen Dedalus era invece quello di rendere la dottrina dell’arte per l’arte “simpatica” ai suoi maestri tomisti.

110 Si cita talvolta una frase di Tommaso per dimostrare come egli concepisse la possibilità di un bello avulso dalla moralità; “Omnis homo amat pulchrum; carnales amant pulchrum carnale; spirituales amant pulchrum spirituale” (*In Psalmos* XXV, 5). Ma dicendo *carnale* evidentemente non si voleva intendere un che di moralmente negativo; è bellezza carnale quella puramente plastica di un animale o di un oggetto di natura; e quanto alla *pulchritudo spiritualis* sappiamo cosa essa fosse per Tommaso; essa è *radicaliter* bella, e perciò più nobile e ricercata nell’*homo spiritualis*. Una chiara visione su questo punto manifesta Melchiorre (1956); quando Tommaso afferma che “aliqua imago dicitur esse pulchra si perfecte repraesentat rem quamvis turpem” (*S. Th.* I, 39, 8) l’accento non è da porre sulla *turpitudine* rappresentabile, ma sulla *perfectio* della rappresentazione che deve collocare e definire la *turpitudine* nel posto che essa assume nella gerarchia dei fini.

111 Ed. critica di A. Ilg (1874). Ampia esposizione, naturalmente, in De Bruyne (1946, II, 8).

112 “Formula materiae, quasi quaedam formula cerae – Primitus est tractus duri; si sedula cura – Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem – Ingenii

sequitur manum quecumque vocaret” (ed. Faral, 1924; 203).

113 Benché vi sia un testo suggestivo di Tommaso che indica in ogni forma formata un ribelle *appetitus* di forme nuove (*In I Phys. Arist.*, c. 9); e altri suggerimenti sull’incapacità di realizzare in ogni imitazione una adeguazione perfetta al modello, per cui l’idea artistica deve formarsi già adattata a questo limite (*De veritate* III, 2 co.).

114 Solo attraverso questo *Commento Medio* la *Poetica* di Aristotele perverrà al Medioevo, sinché essa non verrà tradotta nel 1272 da Guglielmo di Moerbeke. Cfr. Franceschini (1935b e 1957).

7. LA *visio* estetica e il giudizio

7.1. Funzione della *visio* estetica

Si era detto come fosse impossibile determinare con precisione funzione e natura della *visio* estetica, se prima non si fosse definito che cosa la visione estetica trova nell'oggetto. L'indagine sui criteri oggettivi del Bello, risoltasi in un'attenta analisi della realtà formale dell'oggetto, e cioè in una teoria della forma vista nel suo aspetto estetico, ci rende ora possibile una risposta.

Ci si era chiesti anzitutto quale funzione rivestisse la *visio* nella percezione o comprensione del Bello, se cioè costituisse un atto puramente *constatativo* di una realtà estetica valida di per sé o ne rappresentasse l'atto costitutivo?

L'atto della *visio* estetica sopravviene come l'apprensione (che reca piacere) di una realtà formale (*claritas, integritas, proportio*). Questa realtà formale non ha una natura specificamente estetica perché *proportio* e *integritas* sono criteri di perfezione ontologica. Ma se intendiamo – come è stato fatto – la *claritas* come la capacità che la forma ha di significarsi nella sua realtà strutturale, allora ci accorgiamo che la forma si significa come integra e proporzionata *soltanto a uno sguardo che la metta a fuoco appunto come struttura*. La perfezione ontologica della cosa vista nella sua armonia formale, si presenta come bellezza. In questo senso si può ben parlare di bellezza come splendore dei trascendentali riuniti, senza dover conservare alla frase un senso rigidamente oggettivo; lo splendore non è *chiarezza in sé* (la chiarezza in sé altro non è che la perfezione ontologica), ma *chiarezza per noi*.

La bellezza nasce quando una *visio* si specifica esteticamente sulla cosa; e tuttavia la *visio* non crea la bellezza, poiché le sue condizioni oggettive sussistono realmente nella cosa. In questo senso potremmo affermare (come è stato detto parafrasando molto liberamente l'Aquinate) che la bellezza in sé è *adaequabilitas rei perfectae et intellectus*, ovvero *perfectio rei prout*

est fundamentum relations cum ratione (Febrer, 1948-49). Allora, anche se tutto è bello, ciò non significa che l'uomo sia sopraffatto da una esplosione di bellezza, schiacciato da una armonia estetica talmente continua e totale da divenire irrilevante (come la armonia pitagorica delle sfere). Ogni cosa ha in sé condizioni di bellezza, ma essa ci appare bella solo se fermiamo la nostra attenzione sulla sua struttura formale.

Ogni cosa è bella, ma non è detto che guardiamo ogni cosa *sub specie pulchri*; una simile visione costituisce un momento estatico e fecondo che ci concediamo soltanto quando sappiamo acquetare in noi l'urgenza degli altri interessi. E tuttavia il momento estatico non ci sottrae alle più impellenti ragioni della vita (funzionalità, appetibilità, significatività della realtà), ma ce le fa cogliere come perfezione e ce le fa apprezzare non nella loro urgenza utilitaristica, ma nell'armonicità del loro sussistere. La relazione dell'oggetto al soggetto non abolisce la trascendentalità del Bello (come si è sostenuto), ma permette a questa realtà trascendentale di manifestarsi. D'altra parte la *visio* non è constatazione di una realtà estetica consistente di per sé, ma è l'attuazione estetica di una perfezione ontologica che estetica era soltanto potenzialmente.¹¹⁵

Tuttavia anche se il Cosmo si presenta come bellezza allo stato potenziale, l'intervento umano non è indispensabile perché questa qualità trascendentale dell'essere si realizzi. In ogni caso il Cosmo è bello agli occhi di Dio; e tutta la perfezione dell'essere, la sua bontà e la sua verità si traducono in bellezza perennemente attuata dalla visione che Dio ha delle cose e di Sé;

Etiam si intellectus humanus non esset, adhuc res dicerentur verae in ordinem ad intellectum divinum, positum quod existentia huiusmodi intellectus praecognosceretur. Sed si uterque intellectus, quod est impossibile, intelligeretur auferri, nullo modo veritatis ratio remaneret.

(De veritate I, 2)

Lo sguardo conoscente di Dio, specificandosi esteticamente, vede se stesso e le cose, ciascuna nella propria perfezione, come *belle*. E se lo sguardo divino si spegnesse *quod est impossibile* – la bellezza del Cosmo cadrebbe nel buio. Trascendentalità del Bello e funzione insostituibile e indispensabile della *visio* estetica si compongono dunque senza scosse evitando sia la soluzione oggettivistica che quella soggettivistica, in una dialettica di

potenza e atto.

7.2. *Natura della visio estetica*

Ma da un punto di vista gnoseologico, che cos'è la *visio estetica*?

Abbiamo già cercato di confutare talune posizioni, per le quali essa si presentava come una intuizione. Tuttavia quelle posizioni si ponevano come il tentativo (errato) di soddisfare una esigenza che si fa sentire e si impone con un certo peso.

L'esigenza è questa; di fronte al problema del Bello, noi vediamo come esso non consista soltanto in un effetto sensuale o in una pura astrazione, nella conoscenza di archetipi o di *forme* sostanziali astratte dalla materia; ma, sia che per bellezza intendiamo la risplendenza della forma sulla materia, sia che consideriamo la cosa intera come significante la propria organicità, ci troviamo sempre a dover definire la natura di un'apprensione che deve cogliere l'azione di un principio organizzante *nel sensibile*. La bellezza è la *forma* + la materia.

Una risposta alla questione è stata; siccome la visione estetica coglie la *forma* nel sensibile, essa si pone prima dell'atto astrattivo, poiché questo ci dà la *forma* avulsa dal sensibile.

Ma a parte il fatto che – come abbiamo mostrato – questo tipo di conoscenza non è contemplato in Tommaso, l'atto di astrazione, la *prima apprehensio* per la quale l'intelletto forma in sé il concetto, quest'atto di conoscenza *prima del quale* si vorrebbe porre l'intuizione estetica, quest'atto costituisce il *primum* gnoseologico, l'atto naturale e immediatamente spontaneo col quale, come l'occhio si è posato sull'oggetto, subito la mente si impossessa del germe d'intelligibilità che l'oggetto possiede. Il primo grado gnoseologico non è l'intuizione del concreto, ma la conoscenza dell'universale che si effettua in virtù dell'intelletto agente. L'oggetto, agendo sul senso proprio, prima, e su quello comune, poi, gli imprime la propria similitudine, ovvero il *phantasma*. Ma;

phantasmata, cum sint similitudine individuorum, et existant in organis corporeis, non habent eundem modum existendi quem habet intellectus humanus.

Sul fantasma proposto dal senso si esercita dunque l'azione dell'intelletto agente che, astraendone la specie intelligibile, la offre all'intelletto possibile quale concetto.¹¹⁶ Ma questo moto conoscitivo è privo di rilevanza cronologica; si esercita immediato, spontaneo, non frazionabile nel suo corso, neppure immaginativamente (e soltanto scomponibile per via intellettuale). Come l'occhio si posa sulla cosa, ecco che l'atto astrattivo è avvenuto.¹¹⁷ È assolutamente impossibile porre una intuizione della *forma* nel concreto, *prima* di questa astrazione.

La conoscenza estetica dovrà dunque porsi *dopo* la conoscenza astrattiva? E come andrà definita? Qui occorre ammettere che ci si trova in una situazione estremamente complicata, poiché si tratta di dover definire le modalità di conoscenza di un valore – come quello estetico – che si radica nella concretezza della cosa; e questo nei limiti di una gnoseologia come quella tomista che – per esplicito riconoscimento dei suoi stessi sostenitori – non riesce a risolvere il problema di una conoscenza del concreto individuale.

Per questo fatto alcuni interpreti hanno introdotto il concetto di “intuizione estetica” così come lo abbiamo esposto; e lo hanno fatto per rendere più scorrevoli alcune parti di un sistema che – riconoscendolo come “perenne” – essi dovevano cercare di aggiornare. Ma se intendiamo restare nell'ambito ristretto della soluzione tomista, così come l'Aquinate la consegna alle pagine delle sue opere (rifiutando quindi le interpretazioni in termini di intuizione della *forma* nel sensibile), allora la dottrina del filosofo ci consente movimenti limitatissimi.

Anzitutto, occorre chiederci se la *prima apprehensio*, da sola, abbia possibilità estetiche.

Astrarre è conoscere la specie intelligibile, ed è conoscerla prescindendo dalle circostanze individuanti, dagli accidenti che si innervano nella sua sussistenza sostanziale ecc. Certamente non si prescinde completamente dalla materia cui la forma è connessa, “unde et intellectus potest intelligere aliquam formam absque individuantibus principiis, non tamen absque materia, a qua dependet ratio illius formae; sicut non potest intelligere simum sine naso” (Commentario al *De anima* III, 8, exp. 717), e in questo

senso la conoscenza dell'universale astratto comporta un certo qual riferimento alla materia in cui questo si era concretato ("ex cognitione formarum quae determinant sibi materiam cognoscitur etiam ipsa materia aliquo modo, scilicet secundum habitudinem quam habet ad formam"; *De veritate* X, 4 co.).

Quindi, se la apprensione del Bello consistesse soltanto nel rilevare la rispondenza della materia alla *forma*, allora già nell'atto della *prima apprehensio* si troverebbero le condizioni di un giudizio estetico, anche se questo supporrebbe pur sempre una minuta apprensione di queste rispondenze, mentre qui l'Aquinate ci parla di una conoscenza *aliquo modo*, molto rudimentale e approssimativa. L'oggetto concreto non viene certo conosciuto nell'atto di astrazione. Tuttavia si rende doveroso ricordare che l'intelletto raggiunge una certa conoscenza della cosa individuale in conseguenza dell'atto astrattivo, e precisamente in virtù di quella *reflexio ad phantasmata* cui sovente l'Aquinate accenna;

Mens singularis cognoscit per quandam reflexionem, prout, scilicet, mens cognoscendo obiectum suum, quod est aliqua natura universalis, redit in cognitionem sui actus, et ulterius in specimen quae est actus sui principium, et ulterius in phantasma a quo specie est abstracta; et sic aliquam cognitionem de singulari accipit (*De veritate* X, 5 co.). Unde intellectus noster non directe ex specie quam suscipit, fertur ad cognoscendum phantasma, sed ad cognoscendum rem cuius est phantasma; sed tamen per quandam reflexionem redit etiam in cognitionem ipsius phantasmatis, dum considerat naturam actus sui et speciei per quam intuetur, et eius a quo speciem abstrahit, scilicet phantasmatis... Inquantum ergo intellectus noster per similitudinem quam accepit a phantasmate, reflectitur in ipso phantasma a quo speciem abstrahit, quod est similitudo particularis, habet quandam cognitionem de singulari secundum continuationem quamdam intellectus ad imaginationem (*De veritate* II, 6 co.).

Ma anche questo tipo di conoscenza dell'individuale è fortemente incompleto. E comunque non soddisfa le esigenze della comprensione estetica. I capitoli precedenti ci hanno detto che cosa la visione umana cerca nell'oggetto per poterlo contemplare *sub specie pulchri*; si tratta di una realtà formale estremamente complessa poiché i poli di questa tensione strutturale non sono soltanto dei fatti fisici sperimentabili (come gli elementi di una impalcatura in legno), ma anche e soprattutto dei fatti metafisici. La *proportio* non è soltanto convenienza di elementi sensibili; questo ne è soltanto un modo, e tra i più

elementari. Sappiamo benissimo che essa è qualcosa di molto più profondo; abbiamo elencato una convenienza della materia alle esigenze della *forma*; delle *forme* accidentali alle possibilità della *forma* sostanziale; dell'essere all'essenza; della cosa a sé; dell'azione alla regola razionale che la guida; di un discorso ai principi della ragione; e così via. Quanto all'*integritas* essa consiste nell'adeguazione della cosa a ciò che la cosa deve essere; comprendere la cosa nella sua *integritas* significa commisurarla al suo concetto e rilevare la perfetta convenienza del suo essere al suo dover essere; occorre dunque possedere una conoscenza molto approfondita dell'oggetto.

Vedere esteticamente l'oggetto significa scorgere la struttura metafisica e fisica nel modo più esauriente possibile, in tutti i suoi riferimenti e le sue implicanze, nel suo convenire a sé e alle circostanze accidentali; significa insomma quasi *ragionare* sull'oggetto e scrutarlo con la più minuta e profonda delle attenzioni, *e solo allora* poterlo ammirare come armonico nella sua costituzione formale.

Di conseguenza siamo costretti ad arrivare alla seguente conclusione; la visione estetica, anziché porsi prima dell'atto astrattivo, o in esso, o immediatamente dopo di esso, si pone al culmine della seconda operazione dell'intelletto, vale a dire *nel giudizio*.

Se esaminiamo i testi di Tommaso vedremo come l'atto del giudizio sia l'unico che ci permetta una conoscenza esauriente della cosa tale da consentircene la contemplazione *sub specie pulchri*;

Intellectus humanus non statim in prima apprehensione capit perfectam rei cognitionem; sed primo apprehendit aliquid de ipsa, puta quidditatem ipsius rei, quae est primum et proprium obiectum intellectus; et deinde intelligit proprietates et accidentia et habitudines circumstantes rei essentiam. Et secundum hoc, necesse habet unum apprehensum alii componere vel dividere.

(S. Th. I, 85, 5 co.)

Vedere un oggetto come bello è scoprirlo nell'aspetto formale della sua perfezione; ma rilevare la perfezione di un oggetto è vederlo nella sua verità ontologica e giudicarlo (predicarlo) vero adeguando il nostro giudizio a questa verità. E questa, nel suo aspetto logico, "prius invenitur in actu intellectus componentis et

dividentis quam in actu intellectus quidditates rerum formantis”
(*De veritate* I, 3 co.).

Composizione e divisione, rilievo delle proprietà, degli accidenti, delle circostanze abituali; tutto ciò avviene nell’atto del giudizio. Solo attraverso una conoscenza del genere io posso commisurare le *forme* accidentali a quella sostanziale, questa alla materia che vi si adegua, la cosa alla sua funzione ecc. La proporzione sensibile può anche colpirmi sensorialmente e dilettermi d’istinto prima o durante la conoscenza astrattiva; ma solo nell’atto del giudizio, posso decidere se una proporzione è commisurata alle mie capacità ricettive, alle mie esigenze psicologiche, ed è in pari tempo rispondente alle leggi musicali, adeguata a ciò che doveva essere. Ci può essere un diletto, embrionalmente estetico, derivatomi dal subitaneo e facile soggiacere al fascino di un’armonia plastica o coloristica; ma il vero e più completo diletto estetico lo si avrà nel cogliere le ragioni di questa armonia, e i modi della sua realizzazione, e tutti i suoi moti nelle loro più intime sinuosità. Comprensione che si realizza lentamente, attraverso una applicazione sul fenomeno che, prima di sbocciare nel godimento estetico, è, in un modo o nell’altro, attenzione giudicante.

Di fronte a un gioco strutturale e a un rapportarsi multiplo di forme che si compongono in forme sempre più comprensive io ne comprendo appieno l’intima complessa legalità non in un atto simultaneo, ma comparando e dividendo, attraverso una serie di giudizi che delle cose predicano la realtà e la ricchezza categoriale.

Tale legalità comprende anche la proporzione tra l’essenza e l’esistenza; proporzione radicata in profondità ontologiche tali che ne sfugge la fondamentale importanza. Ma la visione della cosa implica anche la constatazione che questo oggetto è strutturato in modo tale e talmente perfetto *da vivere*. Anche una forma accidentale artificiale, una statua, mi manifesta la più elementare delle sue perfezioni quando la trovo realizzata in misura tale da sussistere, da nascere all’esistenza e conservarvisi, in virtù dell’equilibrio formale che l’artefice le ha imposto; altrimenti essa cadrebbe nel nulla, si livellerebbe al marmo che era originalmente. Ebbene, anche questa constatazione preliminarmente indispensabile, io la effettuo solo nel giudizio.

Poiché solo esso mi porta sull'atto d'esistere, sull'*ipsum esse* della cosa, e mi permette di dire; essa è. "Prima operatio respicit quidditatem rei, secunda respicit esse ipsius" (I *Sent.*, d. 19, q. 5, a. 1 ad 7).

La stessa convenienza della *forma* sostanziale alla materia e viceversa, e il loro completarsi in una sostanza, è pienamente manifestato solo nel giudizio; formare un giudizio è significare come una certa *forma*, un certo atto, esiste attualmente in un soggetto. "Questo è un albero" significa che l'arboreità inerisce a questa sostanza come suo atto costitutivo. Significa che considero l'arboreità non in astratto, ma individuata, attuata e concretizzata in quella cosa; è solo nell'osservare come e quanto si concretizzi, che posso godere della perfezione formale dell'albero in questione. Giudicare dell'*integritas* di un oggetto significa parimenti dire "questo è un albero"; cioè "questo oggetto mi si dà a riconoscere come un albero poiché adegua veramente l'idea dell'albero quale noi la concepiamo, pienamente, armonicamente".

L'intelletto scruta la cosa nella sua oggettiva verità per prenderne coscienza in modo speculare, adeguante; si sforza di definirla, la esamina nel suo intimo e nei suoi riferimenti, nella sua struttura sostanziale e nella sua struttura accidentale; la conosce scientificamente, la vede come *vera* e può appetirla come *buona*. Ma solo quando dopo questo giudizio di verità – anche se durante la ricerca esisteva la preoccupazione di una riuscita estetica – la visione umana si fa disinteressata e si specifica sul valore formale, solo allora essa diviene visione estetica.

Visio, *apprehensio*; non a torto Tommaso parla di *apprehensio* (termine che richiama qualcosa di immediato, non di discorsivo), poiché la *visio* estetica non è la *compositio* del giudizio, ma l'*apprehensio* di quell'armonia strutturale che la *compositio* ha posto in luce. Ogni sforzo teoretico esplicantesi nel giudizio ha quindi, in una certa misura, sempre un esito estetico. C'è sforzo, tentativo di adeguare la verità, travaglio intellettuale; ma quando il travaglio si acqueta nella definizione, allora la cosa si consegna alla visione estetica.

Ricordiamo che cosa si diceva sulla Pace (*De veritate* XXII, 1 ad 12); la *Pax* è la tranquillità dell'ordine realizzato; "Appetitum

terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est terminari in diversa.”

La Pace è ontologicamente la perfezione raggiunta dall’essere organizzato, lo stabilizzarsi della cosa in forma, l’equilibrio delle energie; gnoseologicamente essa si potrebbe configurare come il pieno diletto dell’occhio contemplante che ammira senza più desiderio e ormai senza sforzo quell’armonia che il giudizio intellettuale gli ha manifestato; “*pax autem importat remotionem perturbantium et impediendum adeptionem.*”

In questo senso non potremmo parlare con Maritain di un godimento pieno e totale perché è anteriore a ogni sforzo astrattivo. Al contrario, riconosceremo che il godimento estetico, la *delectatio* del Bello, è piena e totale proprio perché si pone come la cessazione di ogni sforzo astrattivo o giudicante. Non *assenza*, ma *cessazione* di sforzo; gioia e trionfo, godimento della forma scoperta, ammirata, ed amata disinteressatamente, come si può amare una struttura formale.¹¹⁸

Così la soluzione finale del problema estetico in Tommaso d’Aquino si configura in senso apparentemente paradossale; almeno rispetto alle opinioni dell’estetica moderna; la *visio* estetica nasce quale risoluzione e completamento della conoscenza intellettuale al suo livello più complesso. L’estetica tomista ci parla di una bellezza che affonda le sue radici nelle profondità dell’essere, e che non nasce da una semplice proiezione psicologica o da una trasfigurazione (o creazione) fantastica dell’oggetto. Per questo il travaglio intellettuale è necessariamente vestibolo alla conoscenza del Bello.

¹¹⁵ Per Taparelli d’Azeglio (1859-60) le condizioni oggettive della bellezza si confonderebbero con la verità stessa della cosa, come se il Bello altro non fosse che il diletto provato nel contemplare il Vero (e in fondo abbiamo qui una variazione sul tema del Bello come splendor del Vero). Per Tommaso, piuttosto, il diletto estetico non nasce immediatamente quando si percepisce qualcosa come vero, ma solo quando si contempla la cosa vera nella sua formalità, quando si posa lo sguardo sui suoi nessi strutturali e cioè ci si appresta a vedere il Vero come Bello. Altrimenti il Bello altro non sarebbe che la reazione edonistica della conoscenza teoretica soddisfatta.

¹¹⁶ “Virtute intellectus agentis resultat quaedam similitudo in intellectu possibili ex conversione intellectus agentis supra phantasmata, quae quidem est repraesentativa eorum quorum sunt phantasmata, solum quantum ad naturam speciei” (S. Th. I, 85, 1 ad 3); “Dico autem intentionem intellectam (sive

conceptum) id quod intellectus in seipso concipit de re intellecta. Quae quidem in nobis nec est ipsa res quae intelligitur neque est ipsa substantia intellectus, sed est quaedam similitudo concepta in intellectu de re intellecta, quam voces exteriores significant; unde et ipsa intentio verbum interius nominatur, quod est exteriori verbo significatum” (*Summa contra gentiles* IV, 2).

117 “Cette appréhension simple et directe de la réalité par l’intellect ne suppose donc de sa part aucune activité consciente et réfléchie; c’est l’opération d’un être qui agit selon sa nature et sous l’action d’une réalité extérieure, bien plutôt que l’activité libre d’un esprit qui domine cette activité et l’enrichit” (Gilson, 1919; ed. 1948; 325-326).

118 La natura della *delectatio estetica* può così essere assunta come duplice, conciliando la proposta di Maritain con quella di De Bruyne; si tratta di una gioia del desiderio che si acqueta nell’atto della potenza conoscitiva; e si tratta di gioia propria della potenza conoscitiva che si esercita senza ostacolo. E infatti; “ad delectationem duo requiruntur; scilicet consecutio boni convenientis, et cognitio huiusmodi adeptionis” (*S. Th.* I-II, 32, 1 co.). Il che richiama la nozione di interpretazione che troviamo in Pareyson (1954; 31); “L’interpretazione ha due aspetti. Per un lato, infatti, essa è movimento diretto a conoscere il vero senso delle cose, a fissarlo in una immagine penetrante ed esauriente, a renderlo in una figura vivace e adeguata [...] Questo movimento, cioè, tende alla quiete in cui posare e fermarsi; e questo è precisamente il secondo aspetto della interpretazione. Per l’altro verso, infatti, l’interpretazione è quiete e stasi; è la quiete del trovamento e del successo, è la stasi del possesso e della soddisfazione [...] L’occhio, che prima acuiva lo sguardo, ora mira ed ammira, intento e soddisfatto, e si posa compiaciuto sul tutto e sulle parti, lieto d’aver trovato la legge di coerenza che tutto collega in una totalità definita; contento d’aver colto il centro donde circola la linfa ovunque, e il soffio che anima e dà vita alla forza interrogativa.” Naturalmente anzi qui la dottrina della conoscenza si presenta come una gnoseologia dell’interpretazione, mentre quella tomista potremmo definirla una gnoseologia dell’adeguazione univoca e necessaria. Tuttavia ci pare interessante sottolineare il rapporto tra il trovamento teoretico e la contemplazione estetica, rapporto descritto in modo tale da permetterci di comprendere ancor meglio il senso del testo tomista.

8. CONCLUSIONI

1. Abbiamo visto come, avvicinato dal punto di vista del concetto di forma, il pensiero estetico dell'Aquinate acquisti una sua organicità, venendo completato – là dove manca una soluzione esplicita – da nessi e passaggi che l'intero sistema esige.

Ma vediamo che cosa comporta questa assunzione. Trovare nel sistema degli spunti che esso non sviluppa ma permette di sviluppare, seguendone la logica interna, può portare a enucleare conclusioni che mettono in discussione il sistema stesso.

Il sistema estetico di Tommaso non sfugge a questo destino. Vediamo infatti cosa accade.

Tutto il sistema estetico tomista tenderebbe a dimostrare;

1) la contemplabilità estetica di ogni forma, terrena e soprannaturale, naturale e artistica;

2) la priorità delle sostanze naturali sulle forme artificiali, e dunque delle creazioni divine sulle produzioni umane, poiché queste ultime sono belle solo in senso superficiale e il loro valore estetico manca, per così dire, di spessore ontologico.

Ora, se tutto l'essere è bello e la bellezza si fonda sulla struttura formale di ciascun oggetto messa a fuoco da una *visio* umana, allora tutto l'essere può divenire bello se guardato come tale.

Ma *può* essere guardato come tale? Cos'è per una cosa essere oggettivamente bella se non adeguarsi a ciò che essa deve essere, ed esprimere ciò che essa è? La sua bellezza ci apparirà quando capiremo come la cosa ha adeguato se stessa, quando la troveremo insomma proporzionata alle esigenze della sua funzione e proporzionata alle sue esigenze di sussistenza. Non per nulla ci è parso opportuno affermare che l'apprensione estetica debba essere preparata dal giudizio intellettuale, cioè da una conoscenza profonda ed esaustiva della cosa; apprezzarne l'*integritas* è commisurare la realizzazione al concetto che vi ha presieduto.

Ora la struttura formale di un oggetto di natura è talmente

complessa che ben difficilmente l'uomo può conoscerla appieno; non per nulla la ricerca filosofica costituisce lo sforzo continuo e progrediente per possedere della cosa una conoscenza che, tuttavia, non sarà mai la *conoscenza sostanziale* che di essa ha il suo Creatore. Una conoscenza sostanziale esigerebbe che la cosa fosse vista in tutto il complesso delle sue proporzioni poiché sarebbe stata seguita nel suo proporzionarsi, vista come integra poiché si avrebbe chiaro in mente che cosa l'oggetto avrebbe dovuto veramente essere. Dio che realizza nella materia una *forma* seguendo e dirigendo l'intimo organizzarsi della realtà sostanziale, Dio che commisura l'oggetto creato alla *ratio aeterna* che concepisce in sé, Dio solo ha della struttura formale dell'essere una tal conoscenza da poter vedere tutto *sub specie pulchri*.

Di fronte alle bellezze di natura l'uomo soggiace al fascino delle forme accidentali, alla bellezza parziale delle *figurae*, delle *terminationes* superficiali; ma il più delle volte non coglie la profonda sostanziale bellezza, quella che si identifica con la perfezione ontologica. Il giudizio estetico esaustivo su di un oggetto di natura può dunque esser dato dall'uomo solo in rarissimi casi; normalmente pare esser possibile soltanto a Dio o agli intelletti angelici.

Diversa appare invece la situazione dell'uomo di fronte alla forma artistica; come forma accidentale essa si organizza in misura più facilmente percepibile; "Formae substantiales, quae secundum se sunt nobis ignotae, innotescunt per accidentia" (S. Th. I, 77, 1 ad 7). Gli accidenti ci si manifestano immediatamente, e la forma sostanziale va ricercata come matrice profonda dei fenomeni superficiali. E tra tutte le forme accidentali l'uomo è più portato a comprendere e a trovar congeniali quelle artificiali;

Formae artificiales accidentia sunt, quae sunt magis nota, quoad nos, quam formae substantiales, utpote sensus propinquiora.

(Commentario al *De anima* II, 2, exp. 235)

Di fronte a una forma artificiale l'intelletto umano si trova a dover individuare un principio organizzante puramente accidentale; non l'organizzazione che porta all'essere il *subiectum*, ma il disegno che ordina il *subiectum* in figura. All'origine di

questo disegno realizzato nella cosa c'è la *forma in mente artificis*, un'idea, una concezione umana facilmente rintracciabile, riconoscibile poiché connaturale, congeniale.

L'artefice conosce l'opera nel suo formarsi; ma il moto creatore divino ci è sconosciuto e solo ne ammiriamo gli effetti. Solo il moto produttore dell'artefice è ripercorribile e riconquistabile. L'intelletto pratico in quanto causativo delle cose ne è commensurativo; la comprensione della forma accidentale artificiale può facilmente ritrovare nella forma commisurata il movimento commisurante. Cosicché, quale esigenza che emerge dal contesto sistematico, la forma artificiale si presenta esteticamente più congeniale all'uomo di quanto non sia la forma naturale; le creazioni dell'arte sono più immediatamente percepibili nella loro bellezza e appartengono al mondo estetico dell'uomo a un titolo più completo.

Le forme naturali, invece, belle agli occhi di Dio, *devono* (per necessità deduttiva) essere chiuse alla visione umana.

A queste stesse conclusioni ci pare pervenisse anche De Wulf, per cui l'arte "è il bello umano per eccellenza. Questo vuole dire che la bellezza artistica ci è più accessibile che quella di natura" (1920; ed. 1943; 50). "La natura, in effetti non è bella se non a condizione di essere compresa [...] Si potrebbe dire con Ruskin che, per gustare la vera bellezza d'una roccia o di una montagna, occorre essere geologo, perché una parte di questa bellezza risiede nella comprensione delle leggi che hanno causato le convulsioni o le lente evoluzioni delle forze cosmiche" (*ibid.*; 155).

Non si può che sottoscrivere. Tranne che De Wulf non pare aver avvertito questa conclusione come una affermazione che il sistema *esige* ma che Tommaso non intendeva fare.

Se così è, quella *claritas* con cui la natura dovrebbe manifestare la pienezza della propria perfezione esisterebbe certo di diritto ma – sempre in linea di diritto – *dovrebbe* essere inattuabile di fatto. Ogni piacere estetico provato di fronte alle forme naturali è teoreticamente possibile ma – per forza di teoresi – impossibile praticamente. Ogni piacere estetico provato di fronte alle forme artificiali è teoreticamente impossibile ma – per forza di teoresi – praticamente l'unico di cui ci sia data la possibilità.

Questo è l'esito logico di un processo deduttivo compiuto coi mezzi approntati dal sistema. E contraddice il sistema.

2. La dottrina che si è ricostruita ci ha portato a considerare i caratteri formali delle cose esistenti, e ci è parsa fortemente armonizzata coi principi ilemorfici del pensiero tomista. Ora però potremmo porci un problema. Questa forma ci manifesta soltanto se stessa (nel suo interno dinamismo e nella sua sfolgorante legalità) oppure si fa ammirare da un punto di vista estetico perché ci comunica una "vibrazione" ineffabile, palesa un *quid* inconcettualizzabile e percepibile proprio e soltanto esteticamente?

È ovvio che queste domande sono fuori luogo perché si riferiscono a questioni che hanno agitato le estetiche moderne e contemporanee, ma erano certamente estranee al pensiero tomista. Tuttavia si è portati a porle proprio perché tanti interpreti contemporanei hanno cercato, per così dire, di trascinare Tommaso sul versante delle estetiche dell'intuizione e della "liricità", della fantasia creatrice, del genio e di forme di comprensione che travalicano quelle assegnate alla ragione. E basti pensare come, cercando di leggere Tommaso come un contemporaneo, Maritain se ne è servito per pervenire a una estetica dell'intuizione creativa. E infatti era duro, per molti che volevano Tommaso come un contemporaneo, accettarne un formalismo che poteva apparire come mero tecnicismo, in cui giocano il gusto della simmetria, la scoperta di rapporti quasi matematici, e l'esigenza di riconoscere a ogni passo l'ordine piuttosto che l'inventiva.

Questa estetica dell'equilibrio formale ci permette di distinguere tra la bellezza di un utensile comune e quella di una cattedrale gotica, tra quella di una stoffa e quella di una miniatura o di una vetrata? Ci troviamo di fronte a una estetica della forma, ma la costruzione formale si presenta in qualche modo come "stile", come assoluta originalità, e può rivelarci la personalità dell'artefice?

È la domanda che si poneva anche De Bruyne al termine della sua indagine su Tommaso; porta l'opera il marchio vitale del proprio autore, si fa la forma artificiale espressione di una individualità concreta? La risposta dello studioso belga era

ovviamente negativa.¹¹⁹

Tommaso ci dà al massimo una *filosofia del mestiere*. Nel concludere così, De Bruyne tradiva un certo malinconico disappunto. Noi non sapremmo dirci colpiti da questa lacuna dell'Aquinate (e del mondo culturale medievale in genere); perché mai si doveva concepire, in quell'epoca, un'opera come manifestazione della personalità creatrice? Si tratta dell'esigenza di una civiltà che ha il Rinascimento dietro le spalle. Un'opera d'arte, per il medievale, in quanto bella manifesta un valore, in quanto funzionale comunica una verità o colma uno spirito stanco e irrequieto, e tutto ciò allo scopo di indirizzare l'uomo al suo fine soprannaturale. Tutto il resto non conta; perché mai dovrebbe in essa manifestarsi l'artista come stile, come sentimento, come gusto o come biografia? È inutile porre questa richiesta al Medioevo e al tomismo; non si tratta di una lacuna, ma di un diverso modo di vedere le cose.

La forma non manifesta quindi la personalità creatrice neppure pare vibrare di una qualsiasi imponderabile componente " lirica ". Tuttavia essa non è puro fatto tecnico goduto in seguito a un piacere meccanicamente provocato dalle simmetrie verificabili; la forma in quanto bella assume rilievo teofanico.

Per Gilson l'universo tomistico potrebbe essere avvicinato all'universo di questa frase pascaliana; " Toutes choses recouvrent quelque mystère; toutes choses sont des voiles qui couvrent Dieu. " E in effetti in Tommaso è così, basta ricordare che il Dio svelato non è presente per modo di suggestione, ma come atto immanente di partecipazione. Il " mistero " della bellezza (se così vogliamo esprimerci) lo troviamo in questo dichiararsi della virtù partecipante.

Deus est in omnibus rebus, non quidem sicut pars essentiae, vel sicut accidens, sed sicut agens adest ei in quod agit [...] Cum autem Deus sit ipsum esse per suam essentiam, oportet quod esse creatum sit proprius effectus eius; sicut ignire est proprius effectus ignis. Hunc autem effectum causat Deus in rebus, non solum quando primo esse incipiunt, sed quandiu in esse conservantur; sicut lumen causatur in aere a sole quandiu aer illuminatus manet. Quandiu igitur res habet esse, tandiu oportet quod Deus adsit ei, secundum modum quo esse habet. Esse autem est illud quod est magis intimum cuilibet, et quod profundius omnibus inest; cum sit formale respectu omnium quae in re sunt, ut ex supra dictis patet. Unde oportet quod Deus sit in omnibus rebus, et intime.

E Dio (ricordiamo il commento a Dionigi) è intimamente nelle cose anche come Bellezza; e come una forma viene portata all'essere, in essa si attua questa partecipata virtù che in uno la vera, buona, bella.

Ci ricordava Huizinga, dopo aver osservato che la coscienza di un godimento estetico così come lo intendiamo noi si era sviluppata molto tardi, che l'uomo medievale, se la bellezza dell'arte lo riempie di luce e di commozione, "converte immediatamente questo sentimento in un senso di comunione con Dio o in gioia di vivere" (1919; trad. it.; 374). Questo senso di unione con Dio costituisce l'unica effettiva "vibrazione" estetica di un'opera che Tommaso potesse concepire. Vibrazione che ritroviamo esattamente nelle pagine dedicate da Suger agli splendori della sua chiesa;

Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet [...] videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrae faece, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.

(*De rebus*, ed. Panofsky, 1946; 62)

Non chiediamo di più a Tommaso. A distinguere l'opera bella dagli altri tipi di opera artificiale, il martello dalla miniatura, concorreranno altri elementi accidentali, la finalità intellettuale piuttosto che manuale, la maggior ricchezza di elementi ornamentali, la specifica finalizzazione alla visione o al diletto. Ma sostanzialmente, sia nell'opera di natura, sia nei due tipi di opere artificiali (opera d'arte e opera d'artigianato, per usare termini contemporanei), l'unico messaggio che la forma ci comunica, al di là del suo equilibrio strutturale, è la bellezza come analogato del Bello Supremo, colto *anagogico more*.

3. Se tali distanze ci separano dall'estetica tomista, perché rivisitarla – se non a scopi puramente eruditi? Che cosa ci lega dunque ancora (o di nuovo) al mondo estetico di Tommaso? Siccome sia la Storia che la storia delle dottrine non procedono unidirezionalmente come volevano le filosofie dello Spirito

Assoluto, bensì a spirale, con improvvisi riscoperte e ritorni, una rivisitazione dell'estetica tomista può essere di qualche stimolo anche all'uomo contemporaneo, come per esempio lo è stata per Joyce (o per McLuhan, 1951).

La cultura estetica contemporanea aveva escluso dall'estetica il Bello di natura e si era rivolta in senso quasi esclusivo all'atto creativo umano. Ma tale attenzione si è fatta talora esasperata, e attraverso l'evoluzione stessa delle arti, che sempre più sfuggivano a una analisi razionale, ha ridotto bellezza ed esteticità a categorie non ulteriormente definibili, che pretendevano di esplicarsi nell'ineffabilità del loro misterioso rivelarsi, e affidando ai Poeti la funzione rivelativa che avevano un tempo i profeti o i veggenti.

Oggi da varie parti notiamo un ritorno ai temi che – se non furono esclusivamente medievali – furono anche medievali. Si è assistito al ritorno una bellezza che si nutre anche di intelligenza e richiede all'intelligenza chiavi di comprensione, a una rivalutazione in chiave estetica di ogni opera umana, a un ritorno alla bellezza di natura, a un'attenzione rivolta alla vita delle forme. Si sono rilette le poetiche di origine aristotelica si è riattualizzata la grande tradizione delle retoriche classiche e medievali, si sono rivalutati nella critica dantesca i momenti di riflessione teologica e quell'estetica della luce che domina il *Paradiso*, si è dissolta la distinzione tra “poesia” e “struttura”.

E da altre posizioni ancora ci perviene il richiamo antiromantico a una concezione fabril dell'operare artistico, che può essere sottoposto a descrizione tecnica.

E pertanto, non foss'altro che in termini di libera rilettura delle fonti e in chiave secolarizzata (come era accaduto a Joyce), una riconsiderazione dell'eredità tomista non sembra del tutto estranea alle nostre preoccupazioni d'oggi.

119 “En art, puisqu'il s'agit de concevoir un'œuvre sensible, l'activité transformatrice est déterminée à la fois par les réactions individuelles des matériaux et par la sensibilité, la mémoire, l'imagination de l'homme; *modus actionis sequitur dispositionem agentis. Unumquodque enim quale est talis operatur*. L'œuvre porte par conséquent la marque du monde essentiel de l'artiste. Saint Thomas n'explicite pas cette idée. Il ne pense pas, nous semble-t-il, à la conception originale de la vie dans le poème, le tableau, la symphonie. Ses préoccupations ne vont pas plus loin que la philosophie général du métier” (De Bruyne, 1946, III; 346).

DALL'ALBERO DI PORFIRIO AL LABIRINTO
ENCICLOPEDICO

Rielaborazione di Eco (1981, 2.1.6-4.4; 1983; 2007, 1.2).

1. L'ALBERO

Le nozioni di dizionario ed enciclopedia sono da tempo usate in semiotica, linguistica, filosofia del linguaggio, scienze cognitive e *computer sciences* per individuare due modelli e due concezioni della *rappresentazione semantica*, modelli che rinviano a una rappresentazione generale del sapere e/o del mondo.

Un modello a dizionario dovrebbe contemplare, per la definizione di un termine (e del concetto corrispondente), solo quelle proprietà *necessarie* e *sufficienti* a distinguere quel concetto da altri; in altri termini dovrebbe contenere solo quelle proprietà che già Kant definiva come *analitiche* (analitico essendo quel giudizio *a priori* in cui il concetto che funge da predicato si può ricavare dalla definizione del soggetto). Proprietà analitiche di *cani* sarebbero allora essere ANIMALE, MAMMIFERO e CANIDE (in base alle quali un cane è distinguibile da un gatto ed è logicamente scorretto e semanticamente improprio asserire di qualcosa che è un cane ma non è un animale). Questa definizione non assegna al cane le proprietà di abbaiaire o di essere domestico; esse non sarebbero proprietà necessarie (perché possono esserci cani incapaci di abbaiaire e ostili all'uomo) e non farebbero parte della conoscenza di una lingua bensì di una *conoscenza del mondo*. Sarebbero pertanto materia di enciclopedia.

In tal senso il dizionario e l'enciclopedia semiotici non sono direttamente equiparabili ai dizionari ed enciclopedie detti "in carne e ossa", e cioè ai prodotti editoriali di tale nome. Infatti, di solito i dizionari in carne e ossa non sono fatti a dizionario; per esempio un dizionario comune può definire il *gatto* come mammifero felino, ma di solito aggiunge specificazioni di carattere enciclopedico che riguardano il pelo, la forma degli occhi, i costumi o altro.

Se si vuole individuare una forma pura di dizionario – a cui si riferiscono ancora vari teorici contemporanei dell'intelligenza artificiale – occorre rifarsi al modello dell'Albero di Porfirio, vale a dire al commento alle *Categorie* di Aristotele fatto nel III secolo

d.C. dal neoplatonico Porfirio nella sua *Isagoge*, un testo che costituirà per tutto il Medioevo (e oltre) un riferimento costante per ogni teoria della definizione.

Aristotele (*Analitici secondi* II, 3, 90b 30) dice che ciò che si definisce è l'essenza o la natura essenziale. Definire una sostanza significa stabilire, tra i suoi attributi, quelli che appaiono come essenziali e in particolare quelli che sono causa del fatto che la sostanza sia quale essa è, in altri termini la sua *forma sostanziale*.

Il problema è andare a caccia degli attributi giusti che possano essere predicati come elementi della definizione (96a 15). Aristotele fa l'esempio del numero tre; un attributo come l'essere si applica certo al numero tre ma anche a qualsiasi altra cosa che non sia un numero. Al contrario la disparità si applica al tre in modo tale che, anche se ha una applicazione più vasta (essa si applica per esempio anche al cinque), tuttavia non si estende al di là del genere numero. Questi sono gli attributi di cui dobbiamo andare alla ricerca "sino al punto che, benché ciascuno di essi abbia una estensione più ampia del proprio soggetto, tutti insieme abbiano la stessa estensione del soggetto; e questa sarà l'essenza della cosa" (96a 35). Aristotele vuol dire che, se si definisce l'uomo come ANIMALE MORTALE e RAZIONALE, ciascuno di questi attributi, preso singolarmente, può applicarsi anche ad altre entità (i cavalli sono per esempio animali e mortali, e gli dèi, nel senso neoplatonico del termine, sono animali e razionali) ma presa come un tutto, come un "gruppo" definizionale, ANIMALE RAZIONALE MORTALE si applica solo all'uomo e in modo assolutamente reciproicabile.

Una definizione non è una dimostrazione; mostrare l'essenza di una cosa non equivale a provare alcuna proposizione circa quella cosa; una definizione dice *cosa* qualcosa sia, mentre una dimostrazione prova *che* qualcosa sia (91a 1), e quindi in una definizione noi assumiamo ciò che la dimostrazione deve invece provare (91a 35). Coloro che definiscono non provano che qualcosa esista (92a 20). Ciò vuole dire che per Aristotele una definizione concerne il *significato* e non ha che fare con processi di *riferimento* a uno stato del mondo (93b 30).

Per trovare il metodo giusto per costruire buone definizioni Aristotele sviluppa la teoria dei *predicabili*, e cioè dei modi in cui

le categorie possono essere predicate di un soggetto. Nei *Topici* (I, 1, 101b 17-24) egli individua solo quattro predicabili (genere, proprio, definizione e accidente) mentre Porfirio – come vedremo – parlerà di cinque predicabili (genere, specie, differenza, proprio e accidente).¹

In una lunga discussione negli *Analitici secondi* (II, 13, 96b 25-97b 15) Aristotele traccia una serie di regole per sviluppare una giusta divisione che proceda dai generi più universali alle *infimae species*, individuando a ogni passo della divisione la giusta differenza.

È il metodo che Porfirio adotta nella *Isagoge*. Il fatto che Porfirio sviluppi una teoria della divisione commentando le *Categorie* (dove il problema della differenza è appena menzionato) è seria materia di discussione (cfr. per esempio Moody, 1935, ma non è di particolare rilievo per la nostra analisi).

Nello stesso modo si può evitare la *vexata quaestio* sulla natura degli universali, questione che Boezio consegna al Medioevo proprio partendo dalla *Isagoge*. Porfirio manifesta l'intenzione (non si sa quanto sincera) di lasciar da parte la domanda se i generi e le specie esistano in sé o se siano concezioni della mente. In ogni caso egli è primo a tradurre Aristotele in termini di albero e certo è difficile evitare il sospetto che così facendo egli sia tributario di una concezione neoplatonica della Grande catena dell'Essere.² Ma possiamo benissimo trascurare la metafisica che si sottende all'*Arbor Porphyriana*, dato che qui ci interessa il fatto che questo albero, indipendentemente dai suoi riferimenti metafisici, viene concepito come rappresentazione di relazioni logiche.

Porfirio delinea un *unico* albero delle sostanze, mentre Aristotele usa il metodo della divisione con molta cautela e, si può dire, con molto scetticismo. Sembra dargli molto peso in *Analitici secondi* ma appare molto più scettico nelle *Parti degli animali* (642b sgg.) dove dà l'impressione di essere disposto a delineare alberi diversi a seconda del problema che si trova di fronte, anche quando si tratta di definire la stessa specie (si veda tutto il discorso sugli animali con le corna, di cui in Eco, 1983).

Ma Porfirio ha tracciato un unico albero delle sostanze, ed è da questo modello, non dalla più problematica discussione del vero Aristotele, che l'idea di una struttura dizionariale della

definizione ha preso origine, via Boezio, sino ai giorni nostri, anche quando il sostenitore attuale di una semantica a dizionario non sa a chi essere debitore.

Porfirio, dicevamo, elenca *cinque* predicabili; genere, specie, differenza, proprio e accidente. I cinque predicabili stabiliscono il modo della definizione per ciascuna delle dieci categorie. Quindi è possibile pensare a dieci alberi di Porfirio, uno per le sostanze, che permetta per esempio di definire l'uomo come ANIMALE RAZIONALE MORTALE, e uno per ciascuna delle altre nove categorie, per esempio un albero delle qualità in cui il porpora venga definito come una specie del genere rosso.³ Pertanto ci sono dieci alberi possibili, ma non c'è un albero degli alberi perché l'Essere non è un *summum genus*.

Senza dubbio l'albero porfiriano delle sostanze aspira a essere un insieme gerarchico e finito di generi e specie. La definizione che Porfirio provvede per il genere è assolutamente formale; un genere è ciò a cui è subordinata una specie. Di converso, una specie è ciò che è subordinato a un genere. Genere e specie sono mutuamente definibili e quindi complementari. Ogni genere posto a un nodo alto dell'albero comprende le specie che ne dipendono, ogni specie subordinata a un genere è un genere per la specie che le è subordinata, sino all'estremità inferiore dell'albero, dove sono collocate le *specie specialissime* o sostanze seconde, come ad esempio *uomo*. Al nodo superiore massimo c'è il *genus generalissimum* (rappresentato dal nome della categoria) che non può essere specie di niente altro. Un genere può essere *predicato* delle proprie specie, mentre le specie *appartengono* a un genere.

Il rapporto da specie a genere superiore è un rapporto da iponimi a iperonimi. Questo fenomeno garantirebbe la struttura finita dell'albero perché, posto un numero dato di specie specialissime, dato che per due (o più) specie vi è un solo genere, così procedendo verso l'alto alla fine l'albero non può che rastremarsi sino al nodo patriarca. In tal senso l'albero assolverebbe a tutte le funzioni richieste a un buon dizionario.

Ma un albero di Porfirio non può essere composto di soli generi e specie. Se così fosse esso assumerebbe la forma della figura 1;

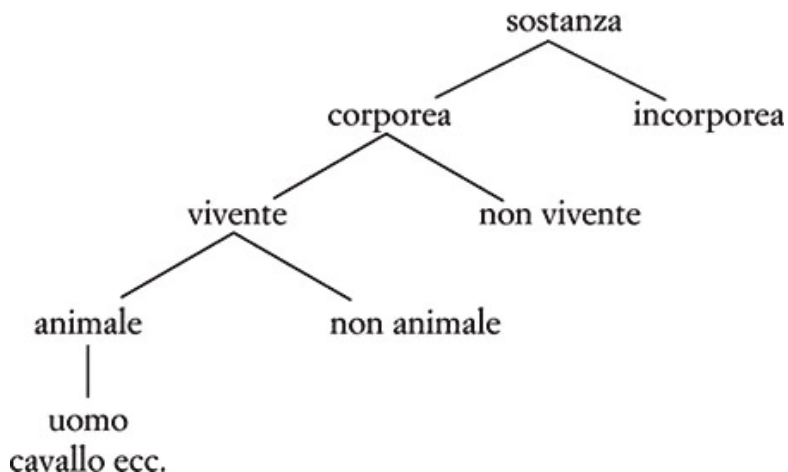


Figura 1

In un albero di questo tipo uomo e cavallo (o uomo e gatto) non potrebbero essere distinti l'uno dall'altro. Un uomo è diverso da un cavallo perché, anche se entrambi sono animali, il primo è razionale e il secondo no. La razionalità è la *differenza* dell'uomo. La differenza rappresenta l'elemento cruciale, perché gli accidenti non sono richiesti per produrre una definizione.⁴

Le differenze possono essere separabili dal soggetto (come essere caldo, muoversi, essere malato), e in questo senso altro non sono che *accidenti* (che a un soggetto possono accadere oppure no). Ma possono anche essere inseparabili; tra queste alcune sono inseparabili ma sempre accidentali (come l'avere il naso camuso), altre appartengono al soggetto per sé, ovvero essenzialmente, come essere *razionale* o *mortale*. Queste sono le differenze *specifiche* e sono aggiunte al genere per formare la definizione della specie.

Le differenze possono essere divisive e costitutive. Per esempio il genere ESSERE VIVENTE è potenzialmente divisibile nelle differenze *sensibile/insensibile* ma la differenza *sensibile* può essere composta col genere VIVENTE per costituire la specie ANIMALE. ANIMALE a propria volta diventa un genere divisibile in *razionale/irrazionale* ma la differenza *razionale* è costitutiva, col genere che essa divide, della specie ANIMALE RAZIONALE. Quindi le differenze dividono un genere (e il genere le contiene quali opposti potenziali) e vengono selezionate per costituire in atto una specie sottostante, destinata

a diventare a sua volta un genere divisibile in nuove differenze.

L'*Isagoge* suggerisce l'idea dell'albero solo verbalmente, ma la tradizione medievale ha visualizzato il progetto, come appare nella figura 2.

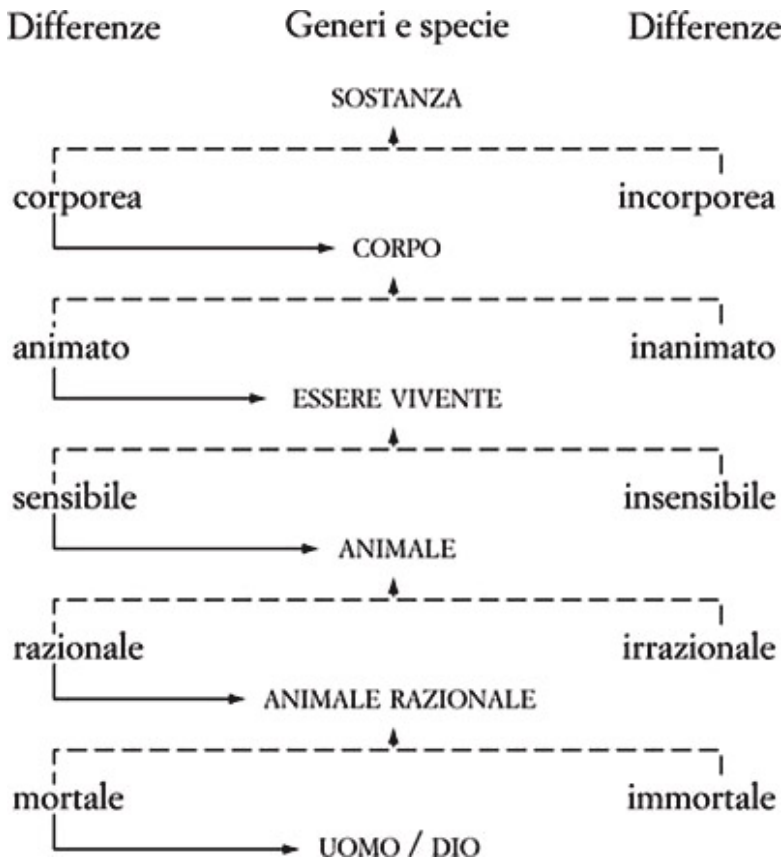


Figura 2

Nell'albero della figura 2 le linee tratteggiate marcavano le differenze divisive mentre le linee continue marcavano le differenze costitutive. Ricordiamo che il dio appare come animale e come corpo perché nella teologia platonica, a cui Porfirio si rifà, gli dèi sono forze naturali intermedie e non debbono essere identificati con l'Uno.⁵

Certamente, dal punto di vista odierno di una distinzione tra dizionario ed enciclopedia, con le differenze l'albero di Porfirio inserisce in una struttura dizionariale delle proprietà

enciclopediche. Infatti l'essere *Sensitivo, Animato, Razionale* o *Mortale* sono accidenti rilevabili in termini di conoscenza del mondo, ed è in base al comportamento di un essere che si comprende se è animato o razionale, se cioè esprime capacità raziocinative attraverso il linguaggio. In ogni caso le finalità dell'albero sono quelle di un dizionario, dove le differenze sono condizioni necessarie e sufficienti per distinguere un essere da un altro e rendere il *definiens* coestensivo al *definiendum*, così che, se ANIMALE RAZIONALE MORTALE, allora necessariamente *uomo*, e viceversa.

Ma ancora una volta, nella sua forma canonica, quest'albero risulta insufficiente, perché distingue in modo logicamente soddisfacente Dio dall'uomo ma non, poniamo, l'uomo dal cavallo. Se si dovesse definire il cavallo, l'albero dovrebbe essere arricchito da disgiunzioni successive; per esempio si dovrebbe dividere gli ANIMALI in *mortali* e *immortali*, e la specie sottostante degli ANIMALI MORTALI in *razionali* (uomini) e *irrazionali*, come ad esempio i cavalli – anche se sfortunatamente questa suddivisione, come si vede in figura 3, non permetterebbe ancora di definire asini, gatti o cani.

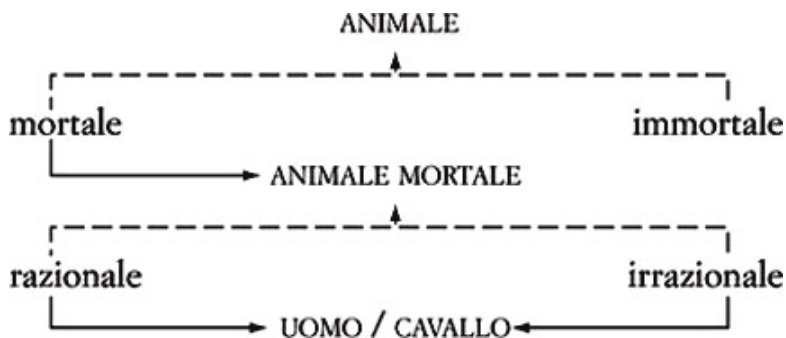


Figura 3

Però, anche pagando questo prezzo, non si potrebbe reintrodurre nell'albero il dio. La sola soluzione sarebbe quella di porre due volte (almeno) la stessa differenza sotto due generi diversi (figura 4);

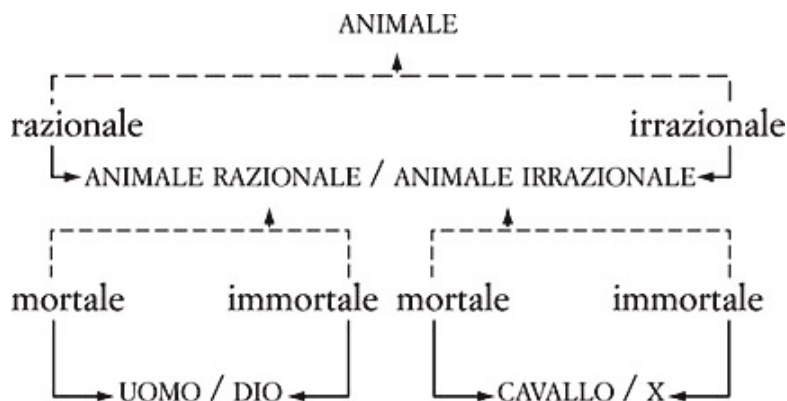


Figura 4

Porfirio non avrebbe scoraggiato questa decisione, dato che egli dice (18.20) che la stessa differenza “si osserva spesso in diverse specie, come quadrupede in molti animali che differiscono per specie”.⁶

Anche Aristotele diceva che quando due o più generi sono subordinati a un genere superiore (come accade nell'uomo e nel cavallo, in quanto sono entrambi animali) nulla esclude che essi abbiano le stesse differenze (*Cat.* 1b, 15 sgg.; *Top.* VI, 164b 10). Negli *Analitici secondi* (II, 90b sgg.) Aristotele mostra come sia possibile arrivare a una definizione non ambigua del numero tre. Posto che per i greci l'uno non era un numero (ma la fonte e la misura di tutti gli altri numeri), il tre può essere definito come quel dispari che è primo in entrambi i sensi (e cioè che non è né somma né prodotto di altri numeri). Questa definizione sarebbe del tutto reciprocabile con l'espressione *tre*. Ma è interessante ricostruire nella figura 5 il processo di divisione attraverso il quale Aristotele perviene a questa definizione.

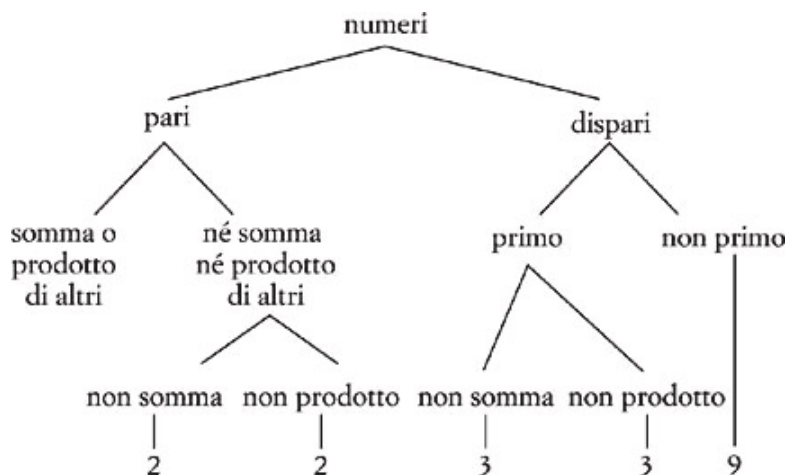


Figura 5

Questo tipo di divisione mostra come le proprietà come *non somma* e *non prodotto* (che sono differenze) non siano esclusive di una sola disgiunzione ma occorranza sotto più nodi. Quindi la stessa coppia di differenze divisive può occorrere sotto diversi generi. Non solo, ma una volta che una certa differenza è risultata utile a definire senza ambiguità una certa specie, non è importante tenere in considerazione tutti gli altri soggetti di cui è ugualmente predicabile (in altri termini, una volta che una o più differenze sono servite a definire il numero tre, è irrilevante nella definizione di quanti altri numeri possano occorrere.⁷ Pertanto, una volta detto che, dati alcuni generi subordinati, niente impedisce loro di avere le stesse differenze, è difficile dire quante volte la stessa coppia di differenze possa occorrere.

Che la stessa differenza possa ricorrere due volte sotto due generi diversi (purché non subordinati) Aristotele lo ammetteva anche in *Topici* (I, 6, 144b); “l’animale terrestre e l’animale volatile sono infatti generi non contenuti l’uno nell’altro, eppure la nozione di bipede è differenza di entrambi.”⁸

Se la stessa differenza può ricorrere più volte, viene compromessa la finitezza e la purezza logica dell’albero, che può esplodere in un pulviscolo di differenze, che si riproducono uguali sotto generi diversi. Anzi, se si considera che le specie sono una congiunzione di genere e differenza, e il genere superiore è a propria volta congiunzione di altro genere più

differenza (e pertanto generi e specie sono astrazioni, finzioni intellettuali che servono riassumere diverse organizzazioni di differenze, ovvero di accidenti), *la soluzione più logica sarebbe che l'albero fosse costituito da sole differenze*, proprietà che possono articolarsi in alberi diversi a seconda delle cose da definire, e abolendo la distinzione tra sostanze e accidenti.

Molti commentatori medievali dell'*Isagoge* sembrano incoraggiare questa conclusione. Boezio in *De divisione* (VI, 7) suggeriva che sostanze come la perla, l'ebano, il latte e alcuni accidenti come bianco e liquido, possano dare origine ad alberi alternativi. In uno, per esempio, dato un genere Cose Liquide, di cui sarebbero differenze *Bianco/Nero*, avremmo le due specie del Latte e dell'Inchiostro; nell'altro il genere Cose Bianche, attraverso la differenza *Liquido/Duro*, genererebbe le due specie del Latte e della Perla (figura 6).

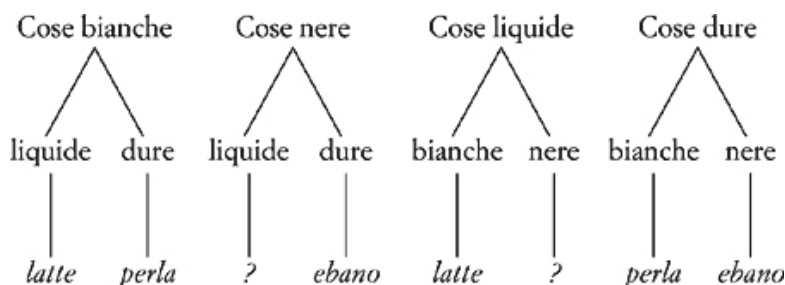


Figura 6

È vero che in questo passaggio Boezio sta parlando di soli accidenti ma in *De divisione* XII, 37 egli applica lo stesso principio a ogni divisione di genere ("generis unius fit multiplex divisio").

La stessa cosa è detta da Abelardo in *Editio super Porphyrium* (150, 12), dove ricorda che "Pluraliter ideo dicit genera, quia animal dividitur per rationale animal et irrationale; et rationale per mortale et immortale dividitur; et mortale per rationale et irrationale dividitur" (figura 7).⁹

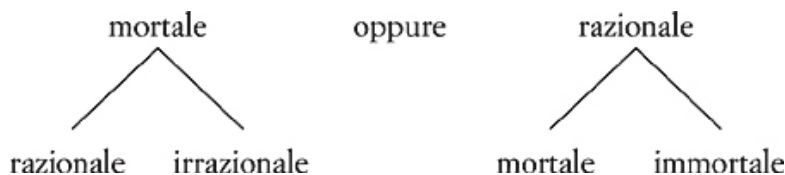


Figura 7

In un albero composto di sole differenze, queste possono essere riorganizzate di continuo secondo la descrizione sotto la quale un dato soggetto è considerato, e pertanto l'albero diventa una struttura sensibile ai contesti, non un dizionario assoluto.

D'altro canto Aristotele (interessato a definire non solo le sostanze ma anche gli accidenti) nell'asserire (*Analitici secondi* I, 83a 15) che le definizioni debbono attenersi a un numero di determinazioni che sia finito, sia in serie ascendente che discendente, non sembra affatto suggerire *che il loro numero e la loro funzione siano già stabiliti da una struttura categoriale precedente*. Infatti nelle sue varie ricerche su fenomeni naturali, dall'eclisse alla definizione dei ruminanti, egli mostra molta flessibilità nel costituire suddivisioni e suggerire alberi dove generi, specie e differenze si scambiano di ruolo a seconda del problema che si intende risolvere.

In *Analitici secondi* II, 90a 15 si dice che l'eclisse è privazione della luce solare causata dalla interposizione della Terra. Perché la si possa definire così occorre presupporre una divisione da genere a specie come quella in figura 8;



Figura 8

Ma di che cosa è specie la privazione della luce solare? Stiamo pensando a un albero che considera i vari tipi di privazione (tra cui, poniamo, privazione della vita o del cibo) o a un albero che considera vari fenomeni astronomici, opponendo la diffusione della luce solare alla sua privazione?

In II, 93b 5 si discute il caso del tuono. Esso è definito come estinzione del fuoco nelle nubi. Da cui un albero come in figura 9;



Figura 9

Ma se la definizione fosse “rumore prodotto dall’estinzione del fuoco nelle nubi”? Allora l’albero soggiacente dovrebbe essere come in figura 10;



Figura 10

Come si vede nel primo caso il tuono è specie del genere estinzione, nel secondo caso lo è del genere rumori.

Questa flessibilità è dovuta al fatto che, quando affronta fenomeni concreti, il filosofo intende *definirli*, mentre un albero a gerarchia fissa e con un numero di determinazioni finite serve solo a *classificare*. Un semplice artificio classificatorio è quello che appunto incassa generi, specie e differenze senza spiegare la natura del *definiendum*. Questo modello è quello delle tassonomie delle scienze naturali odierne dove per esempio si stabilisce che un cane appartiene al genere CANIS, della famiglia dei CANIDI, del subordine dei FISSIPEDI, dell’ordine dei CARNIVORI, della sottoclasse dei PLACENTIA, della classe MAMMIFERI. Però questa classificazione non ci dice (e non intende dire) né quali siano le proprietà del cane né come riconoscere un cane o riferirsi a cani. Infatti ogni

nodo della classificazione è per così dire un *puntatore* che rinvia a un altro capitolo della zoologia dove si specificano le proprietà dei Mammiferi, dei Placentalia, dei Carnivori, dei Fissipedi e così via.

Pertanto una classificazione (modello di dizionario) non serve a *definire* un termine ma soltanto a permettere di usarlo in modo logicamente corretto. Posto che, poniamo, la immaginaria specie dei *Prissidi* sia classificata come appartenete al genere dei *Prosidi* e i *Prosidi* siano specie del genere *Proceidi*, non è necessario sapere che proprietà abbiano un *proceide* o un *proside* per poter trarre inferenze (verissime) del tipo *se questo è un prisside allora è certamente un proside, e non è possibile che qualcosa sia un prisside e non sia un proceide*.

Ma non è su queste basi che noi possiamo comprendere espressioni in cui appaiano termini come *prisside* o *proceide*; un conto è sapere che è logicamente scorretto dire che un *prisside* non sia un *proceide*, un conto è sapere che cosa sia un *proceide*, e se ha un significato dire che i termini hanno un significato, questo significato la classificazione non ce lo fornisce.

Gil (1981; 1027) suggerisce che i generi e le specie possono essere usati come parametri estensionali (classi) mentre solo le differenze fissano il regime intensionale. Questo equivale a dire che il significato di un termine dipende dalle differenze e non dai generi e dalle specie. Ora, quello che rende difficile irreggimentare le differenze sotto un albero porfiriano è che le differenze sono *accidenti* e gli accidenti sono infiniti o almeno indefiniti per numero.

Le differenze sono qualità (e non è un caso che mentre generi e specie, che rappresentano sostanze, sono espressi da nomi comuni, le differenze siano espresse da aggettivi). Le differenze provengono da un albero che non è quello delle sostanze e il loro numero non è noto a priori (*Metafisica* VIII, 1042a-1042b e 1043a). È vero che Aristotele dice queste cose delle differenze non essenziali, ma a questo punto chi può dire quali differenze siano essenziali e quali no? Aristotele gioca su pochi esempi (come *razionale* o *mortale*) ma quando parla di specie diverse dall'uomo, come bestie o oggetti artificiali, egli diventa molto più vago, le differenze si moltiplicano.

In linea teorica siamo autorizzati ad avanzare l'ipotesi che egli

non avrebbe saputo costruire un albero di Porfirio finito, ma anche in linea pratica (ovvero in base all'evidenza filologica), quando leggiamo *Le parti degli animali*, vediamo che egli *di fatto* rinuncia a costruire un albero unico e riaggiusta alberi complementari a seconda della proprietà di cui vuole spiegare la causa e la natura essenziale (cfr. Balme, 1961 ed Eco, 1983).

La nozione di differenza specifica è, retoricamente parlando, un ossimoro. *Differenza specifica* significa *accidente essenziale*. Ma questo ossimoro cela (o svela) una contraddizione ontologica ben più grave.

Chi ha capito il problema senza infingimenti (ma ne ha dato atto con molta prudenza, come al solito) è Tommaso. Nel *De ente et essentia* si dice che la differenza specifica corrisponde alla forma sostanziale (altro ossimoro ontologico, se così si può dire, dato che la cosa più sostanziale che possiamo concepire viene identificata con un accidente). Ma il pensiero di Tommaso non dà adito a equivoci; ciò che definisce la forma sostanziale è la differenza come accidente.

Per giustificare una conclusione così scandalosa, Tommaso escogita – con uno dei suoi consueti colpi di genio – una soluzione molto brillante;

In rebus enim sensibilibus etiam ipsae differentiae essentiales ignotae sunt, unde significantur per differentias accidentales, quae ex essentialibus oriuntur, sicut causa significatur per suum effectum, sicut bipes ponitur differentia hominis.

(*De ente et essentia* VI)

Esistono dunque differenze essenziali; ma quali e cosa esse siano non lo sappiamo; quelle che conosciamo come differenze specifiche non sono le differenze essenziali stesse, ma ne sono per così dire dei segni, dei sintomi, degli indizi, manifestazioni superficiali dell'essere di qualcosa d'altro per noi inconoscibile. Noi inferiamo la presenza di differenze essenziali attraverso un processo semiotico, a partire dagli accidenti conoscibili.

Che l'effetto sia segno della causa è l'idea consueta all'Aquinate (molto della sua teoria dell'analogia dipende da questa assunzione, in ultima analisi di origine stoica; gli effetti sono segni *indicativi*). L'idea è ribadita per esempio in *S. Th.* I, 29, 2 ad 3, o in I, 771 ad 7; una differenza come *razionale* non è la vera

differenza specifica che costituisce la forma sostanziale. La *ratio* come *potentia animae* appare all'esterno *verbo et facto*, attraverso azioni esteriori, comportamenti psicologici e fisici (e le azioni sono accidenti, non sostanze!). Noi diciamo che gli uomini sono razionali perché manifestano la loro potenza razionale attraverso atti conoscitivi, vuoi attraverso un discorso interno (attività di pensiero) vuoi attraverso un discorso esterno, e cioè attraverso il linguaggio (*S. Th.* I, 78, 8 co.). In un testo decisivo della *Summa contra gentiles* (III, 46) Tommaso dice che l'essere umano non sa che cosa esso sia (*quid est*) ma conosce che esso è così (*quod est*) in quanto si percepisce come attore di attività razionale. Noi conosciamo che cosa siano le nostre potenze spirituali solo “*ex ipsorum actuum qualitate*”. Così *razionale* è un accidente e così sono tutte le differenze nelle quali l'albero porfiriano si dissolve.

Tommaso non trae da questa scoperta tutte le conclusioni che avrebbe dovuto circa una possibile natura dell'albero delle sostanze; non può permettersi (forse *psicologicamente*) di mettere in crisi l'albero come strumento logico per ottenere definizioni (ciò che avrebbe potuto fare senza rischio) perché tutto il Medioevo è dominato dalla persuasione (anche se inconscia) che l'albero mimi la struttura del reale, e questo sospetto neoplatonico affetta anche i più rigorosi aristotelici.

Ma è evidente che, se ne seguiamo la logica interna, l'albero dei generi e delle specie, comunque venga costruito, esplode in un turbine infinito di accidenti, in una rete non gerarchizzabile di *qualia*. Il dizionario si dissolve necessariamente, per forza interna, in una galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo. Quindi diventa una enciclopedia e lo diventa perché di fatto era una enciclopedia che s'ignorava, ovvero un artificio escogitato per mascherare l'inevitabilità dell'enciclopedia.

1 Probabilmente Aristotele non pone la differenza tra i predicabili perché essa appare quando, registrata insieme al genere (*Top.* 1, 101b 20), costituisce la definizione. In altri termini, la definizione (e quindi la specie) è il risultato della congiunzione del genere e della differenza; se si mette nella lista la definizione non è necessario mettere la differenza, se si mette la specie non è necessario mettere la definizione, se si mettono genere e specie non è necessario mettere la differenza. Inoltre Aristotele non elenca la specie tra i predicabili perché la specie non si predica di nulla, essendo essa stessa il soggetto ultimo di ogni predicazione. Porfirio inserirà la specie nella lista

perché la specie è ciò che viene espresso dalla definizione.

2 Vedi in proposito il fondamentale Lovejoy (1936).

3 Aristotele dice che anche gli accidenti sono suscettibili di definizione, anche se soltanto in riferimento a una sostanza, vedi *Met.* VII, 1028a 10 - 1031a 10.

4 Quanto al proprio, esso appartiene a una specie ma non fa parte della sua definizione. Ci sono diversi tipi di proprio, uno che occorre in una sola specie ma non in ogni membro (come la capacità di guarire nell'uomo), uno che occorre in una intera specie ma non in essa soltanto (come l'essere bipede), uno che occorre in tutta la specie e solo in quella, ma solo in un tempo determinato (come il diventare grigio in tarda età), e uno che occorre in una e una sola specie, solo in quella e in ogni tempo (come la capacità di ridere per l'uomo). Quest'ultimo tipo è quello più frequentemente citato e presenta la caratteristica assai interessante di essere reciproicabile con la specie (solo l'uomo è ridente e solo i ridenti sono uomini). Tuttavia il proprio non pertiene in modo essenziale alla definizione perché il riso è pur sempre comportamento occasionale e dunque accidentale e non caratterizza l'uomo in modo costante necessario.

5 La tradizione medievale riprende questa idea per pure ragioni di fedeltà all'esempio tradizionale, così come tutta la logica moderna assume, senza ulteriore verifica, che la stella della sera e la stella del mattino siano entrambe Venere.

6 Trascuriamo il fatto che quadrupede debba essere un proprio e non una differenza, dato che come esempio di proprio è dato altrove *bipede*.

7 Per una chiara e inequivoca precisazione di questo punto si veda *Analitici secondi* (II, 13, 97a 16-25).

8 Si potrebbe obiettare che *bipede* o *non somma* sono sì differenze, ma non specifiche; ma si è appena visto in figura 4 che anche differenze specifiche come *razionale* possono ricorrere due volte (almeno) sotto generi diversi.

9 E in 157, 15 si ripete ancora che una data differenza può essere predicata di più di una specie; "Falsum est quod omnis differentia sequens ponit superiores, quia ubi sunt permixtae differentiae, fallit."

2. L'enciclopedia¹⁰

Diversa è stata nel corso dei secoli la funzione delle enciclopedie. Il termine enciclopedia viene da *enkýklios paidéia*, che nella tradizione greca significava una educazione completa.¹¹ Però il termine “enciclopedia” fa la sua apparizione nel XVI secolo, prima in altra forma in Fleming Joachim Stergk, *Lucubrationes vel potius absolutissima kuklopaideia* (1529), e poi nel *The Booke named The Governour* (1531) di Sir Thomas Elyot, che nel capitolo XIII, su alcune ragioni della decadenza dell'educazione tra i gentiluomini inglesi, cita l'enciclopedia come totalità del sapere, ovvero “the world of science”, o “the circle of doctrine”. Questa stessa totalità del sapere come educazione completa viene raccomandata da Gargantua a suo figlio nel libro II, capitolo 8, del *Gargantua et Pantagruel* di Rabelais (1532);

Figlio mio, io t'ammonisco che tu impieghi la tua gioventù a ben profittare nella dottrina e nelle virtù. Tu sei a Parigi, tu hai per tuo precettore Epistemone, e tutti e due ti possono addottrinare, l'uno con vive e vocali istruzioni, l'altra coi suoi lodevoli esempi. Io intendo e voglio che tu apprenda perfettamente le lingue; prima la Greca, come ordina Quintiliano; poi la Latina; e quindi l'Ebraica, per le Sacre Scritture, e così la Caldaica e l'Arabica; e che tu formi il tuo stile, in quanto alla Greca, su Platone, in quanto alla Latina su Cicerone. E che non vi sia storia che tu non abbia sempre presente alla memoria, col sussidio della Cosmografia di coloro che ne hanno scritto.

Delle arti liberali, Geometria, Aritmetica e Musica, te ne ho già fatti gustare i principi quand'eri ancor piccolo, nell'età da cinque a sei anni; prosegui nel rimanente; dell'Astronomia sappi tutte le leggi e lasciami pur stare l'Astrologia divinatoria, e l'arte di Lullius, che son solo inganni e vanità.

Del Diritto Civile, intendo che tu sappia a memoria i bei testi, e che me li conferisca con la Filosofia.

E in quanto alla conoscenza dei fatti naturali, voglio che tu ti ci dedichi con gran diligenza; che non ci sia mare, fiume o fontana di cui tu non conosca i pesci e che di tutti gli uccelli dell'aria, tutti gli alberi, arbusti e frutici delle foreste, tutte le erbe della terra, tutti i metalli sepolti in fondo agli abissi, e le pietre preziose di tutto l'Oriente e dei paesi del Sud, niente ti sia sconosciuto.

Ripassa quindi accuratamente i libri dei Medici Greci, Arabi e Latini, senza disprezzare i Talmudisti e i Cabalisti; e con frequenti anatomie, guadagnati la perfetta conoscenza dell' altro cosmo, che è l'uomo. E, per qualche ora al giorno, comincia a frequentare i sacri testi; dapprima, in Greco, il Nuovo Testamento, e le Epistole degli apostoli, e poi, in Ebraico, l'Antico Testamento.¹²

Nel libro II, capitolo 20, Thaumastes loda la cultura del giovane Pantagruel e dice; “mi ha dischiuso il vero pozzo e l'abisso dell'Enciclopedia.”

Nel 1536 ritroviamo il termine nel *De disciplinis* in Ludovico Vives, dove egli chiama enciclopedia le varie cose che l'educando deve conoscere, con esplicito riferimento a Plinio e ad altri enciclopedisti classici.¹³ Come parte del titolo di un libro la parola appare poi in Paul Skalic de Lika, *Encyclopediae seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam profanarum epistemon*, Basilea 1559.

2.1 Plinio e il modello dell'enciclopedia antica

Non ci sono pervenute enciclopedie greche, almeno nel senso di sillogi di un sapere precedente. Certamente l'opera di Aristotele è una enciclopedia che spazia dalla logica all'astronomia, dallo studio degli animali alla psicologia, però non si presenta come collezione di un sapere compartecipato bensì come nuova proposta. E in tal senso anche in ambiente latino non avrà ambizioni di raccolta enciclopedica di dati bensì di esposizione sistematica di verità “scientifiche” il *De rerum natura* di Lucrezio.

Quelli che sono stati visti come esempio di enciclopedismo greco sono piuttosto manifestazioni spesso parentetiche di curiosità o meraviglia per terre e popoli prodigiosi, e in tal senso è stata individuata una vena enciclopedica nell'*Odissea*. Interessi enciclopedici sono certamente presenti in Erodoto quando descrive le cose meravigliose dell'Egitto e di altri popoli barbari. Probabilmente all'inizio del periodo ellenistico – anche se di incerta datazione e di attribuzione spuria a Callistene, contemporaneo di Alessandro – è quel *Romanzo di Alessandro* che, nel raccontare le avventure del condottiero macedone, di fatto si presenta come un manuale di viaggio per luoghi meravigliosi ricchi di creature prodigiose.

È il periodo alessandrino maturo quello che produce molte opere di *paradossografia*, dedicate all'esposizione di eventi e cose meravigliosi, come il trattato dedicato da Stratone di Lampsaco agli animali insoliti, i *Mirabilia* di Callimaco o quelli di Antigono di Caristo, ed è assegnato ad ambienti ellenistici del III secolo a.C. quel *De mirabilibus auscultationibus* già attribuito ad Aristotele, che altro non è che una silloge o zibaldone di fatti sorprendenti in campo botanico, mineralogico, zoologico, idrografico e mitologico. Infine potremmo parlare di enciclopedie specializzate per trattazioni geografiche più tarde come il *De situ orbis* di Pomponio Mela (I secolo d.C.), il *De natura animalium* di Eliano (II-III secolo), o le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio (II-III secolo).

Ma c'è una differenza tra lo zibaldone di fatti curiosi e divagazioni erudite (come saranno nel II secolo d.C. le *Noctes Atticae* di Aulo Gellio, o le enciclopedie specializzate come quella di Mela) e una enciclopedia nel senso *globale* e organico del termine, che si vuole regesto completo del sapere esistente.

Il mondo ellenistico assegnava la funzione che i romani e i medievali assegneranno all'enciclopedia non a un volume che parla di tutte le cose ma a una raccolta di tutti i volumi esistenti, la *biblioteca*, e a una raccolta di tutte le cose possibili, il *museo*. Per esempio museo e libreria costituiti ad Alessandria da Tolomeo I (per cui si parla, a seconda delle epoche, di 500.000 o 700.000 volumi) erano il nucleo di una vera e propria università, centro di raccolta, di ricerca e di trasmissione del sapere.

L'atteggiamento enciclopedico si sviluppa piuttosto in ambiente romano dove si raccoglie tutto il sapere greco, come in una operazione di appropriazione del patrimonio di quella *Graecia capta* che *ferum victorem cepit*. Un primo esempio è quello del *Rerum divinarum et humanarum antiquitates* di Varrone (I secolo a.C.), di cui ci sono rimasti solo frammenti, e che si occupava di storia, grammatica, matematica, filosofia, astronomia, geografia, agricoltura, diritto, retorica, arti, letteratura, biografia di grandi uomini greci e romani, storia degli dèi. Ci sono invece pervenuti i 37 libri della *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio (I secolo d.C., circa 20.000 fatti citati e 500 autori consultati), dedicati a cielo e universo in generale, le varie terre del mondo, parti prodigiosi e sepolture, animali terrestri, animali acquatici, uccelli, insetti,

vegetali, medicine tratte da vegetali e animali, metalli, pittura, pietre e gemme.

A prima vista l'opera di Plinio sembra un mero accumulo disorganizzato di dati, privo di struttura ma, se ne si considera con attenzione l'immenso indice, si vede che in effetti l'opera parte dai cieli, poi si occupa di geografia, demografia ed etnografia, quindi di antropologia e fisiologia umana, di zoologia, botanica, agricoltura, giardinaggio, farmacopea naturale, medicina e magia, per poi passare a mineralogia, architettura, e arti plastiche – istituendo una sorta di gerarchia dall'originale al derivato, dal naturale all'artificiale – secondo la struttura arborescente di figura 11;



Figura 11

Una enciclopedia, per organizzarsi, cerca sempre di reggersi su un albero – il cui modello è sempre, più o meno consciamente, quello della suddivisione binaria di un albero porfiriano. Ma la differenza tra *Arbor Porphyriana* e albero enciclopedico (che è poi, visibile o nascosto che sia, un indice delle materie), è che l'albero di Porfirio pretendeva di usare i termini delle sue disgiunzioni come primitivi, non ulteriormente definibili, e indispensabili invece per definire altro, mentre nell'indice enciclopedico ciascun nodo rinvia a nozioni che lo definiscono e che saranno esposte nel corso della trattazione completa. E in tal senso anche classificazioni come quelle delle scienze naturali hanno o possono rivestire la funzione di un indice.

Questa differenza è fondamentale per comprendere la storia delle enciclopedie e dei loro indici. Per lungo tempo l'enciclopedista ha usato l'indice come strumento di lavoro che in

fondo *non* doveva interessare al lettore, al quale servivano invece le informazioni enciclopediche – ovvero l’enciclopedista si preoccupava di *dove* porre il coccodrillo, ma in principio riteneva che al suo lettore ne interessassero soltanto le proprietà empiriche, non il suo posto in una classificazione. Questa prospettiva è invece lentamente mutata con molte enciclopedie moderne, il cui fine primario era proprio un modello di organizzazione del sapere. Ma per lungo tempo il “piano” di una enciclopedia non ha costituito oggetto di riflessione o commento meta-enciclopedico. Per il lettore l’enciclopedia si presentava piuttosto come una “mappa” di territori diversi dai confini frastagliati e spesso imprecisi. Tal che si aveva l’impressione di muoversi attraverso di essa come in un labirinto che permettesse di prendere direzioni sempre diverse senza sentirsi obbligati a seguire un percorso dal generale al particolare.

Il secondo aspetto per cui Plinio traccia un modello per le enciclopedie che lo seguiranno è che egli non parla di cose conosciute per esperienza bensì pervenutegli dalla tradizione, e non c’è in lui il minimo sforzo di sceverare le informazioni attendibili da quelle leggendarie (egli dà uguale spazio al coccodrillo e al basilisco). Questo punto è molto importante per definire l’enciclopedia come modello teorico; *l’enciclopedia non intende registrare ciò che realmente c’è ma ciò che la gente tradizionalmente ritiene che ci sia – e pertanto tutto ciò che una persona educata dovrebbe sapere, non solo per conoscere il mondo ma anche per comprendere i discorsi sul mondo.*

Questa caratteristica è già evidente nelle enciclopedie ellenistiche (per esempio moltissimi paragrafi del *De mirabilibus* dello Pseudo-Aristotele usano un *verbum dicendi*, del tipo “dicono che”, “raccontano che”, “si dice che”) e rimarrà costante nelle enciclopedie medievali e in quelle rinascimentali e barocche. Foucault (1966, II, 3) ricorda che Buffon si stupiva che in un naturalista del XVI secolo come Aldrovandi ci fosse “una mescolanza inestricabile di descrizioni esatte, di citazioni riferite, di favole senza critica, di osservazioni vertenti indiscriminatamente sull’anatomia, i blasoni, l’habitat, i valori mitologici di un animale, gli usi che se ne possono fare in medicina o in magia.” Di fatto, commenta sempre Foucault,

se riandiamo alla *Historia serpentum et draconum*, vediamo che il capitolo

“Del serpente in genere” si svolge in base alle rubriche seguenti; equivoco (vale a dire i sensi diversi della parola *serpente*, sinonimi ed etimologie, differenze, forma e descrizione, anatomia, natura e costumi, temperamento, coito e generazione, voce, movimenti, luoghi, cibo, fisionomia, antipatia, simpatia, modi di cattura, morte e ferite ad opera del serpente, modi e segni dell’avvelenamento, rimedi, epiteti, denominazioni, prodigi e presagi, mostri, mitologia, dèi a cui è consacrato, apologhi, allegorie e misteri, geroglifici, emblemi e simboli, adagi, monete, enigmi, motti, segni araldici, fatti storici, segni, simulacri e statue, usi nel cibo, usi nella medicina, usi diversi. E Buffon commenta; “Si giudichi in base a ciò quale porzione di storia naturale può essere trovata in tutta questa farragine di scrittura. Tutto ciò non è descrizione, ma leggenda.” Di fatto, per Aldrovandi e i suoi contemporanei, tutto ciò è *Legenda*, cose da leggere [...] Occorre raccogliere entro una sola e medesima forma del sapere tutto ciò che è stato *veduto* e *ascoltato*, tutto ciò che è stato *raccontato* dalla natura e dagli uomini, dal linguaggio del mondo, dalla tradizione dei poeti.

Ora Foucault vede questa tendenza come tipica della *epistème* del XVI secolo, mentre come abbiamo visto e come vedremo essa caratterizza *ogni* idea di enciclopedia, da Plinio ai giorni nostri. Infatti ciò che distingue una enciclopedia contemporanea come la Britannica o la Treccani dalle enciclopedie di Plinio, dei medievali, di Aldrovandi *et ultra* è semplicemente l’attenzione critica che si dedica a separare le nozioni leggendarie da quelle scientificamente provate (ma soltanto perché anche questa differenza di carattere ontologico, oggi, fa parte di ciò che la persona educata dovrebbe conoscere). A parte questa differenza – che comincia a diventare rilevante, diciamo, tra Francis Bacon e l’*Encyclopédie* – anche un’enciclopedia contemporanea è tenuta in linea di principio a dirci *tutto* quello che è stato detto, sia sull’acido solforico che su Apollo o sul Mago Merlino.

2.2 Le enciclopedie medievali

Rispetto a Plinio, le enciclopedie medievali hanno un’altra origine e altri fini. Per comprendere la loro natura occorre partire da Agostino, che si poneva il problema della retta interpretazione delle Scritture e considerava non solo i segni prodotti dall’uomo per significare intenzionalmente e i fenomeni naturali che possono essere interpretati come segni (*De doctrina christiana* II, 1, 1) ma anche, poiché la Scrittura non parla solo *in verbis*, ma anche *in factis* (II, 10, 15), cose ed eventi della storia sacra che

sono stati soprannaturalmente disposti affinché fossero letti come segni.¹⁴ Egli insegnava a dirimere la questione se un segno dovesse essere inteso in senso proprio o in senso traslato, e diceva che dobbiamo subodorare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se parla di cose che letteralmente hanno senso, pare contraddire le verità di fede o i buoni costumi, oppure si perde in *superfluitates* e mette in gioco espressioni letteralmente povere (nomi propri, numeri e termini tecnici, descrizioni insistenti di fiori, prodigi di natura, pietre, vestimenti o cerimonie, oggetti o eventi irrilevanti dal punto di vista spirituale).

Per interpretare il senso traslato di questi fatti bisognava ricorrere a una conoscenza del mondo. In *De doctrina christiana* (II, 57) Agostino insiste a lungo sul fatto che la mancata conoscenza delle cose rende oscure le locuzioni figurate. Per capire perché la Scrittura ci comanda di essere astuti come il serpente, si deve sapere che, nel mondo reale, il serpente offre l'intero corpo all'aggressore per riparare il capo. E solo se sappiamo che il serpente, cacciandosi forzatamente per le strettoie della sua buca, abbandona la vecchia squamatura e riceve nuove forze, comprendiamo il detto dell'Apostolo, quando ci spiega come spogliarci dell'uomo vecchio e rivestirci del nuovo passando per *la porta stretta*.

Così accade con le pietre e con le erbe. Sapere che il carbonchio riluce nell'oscurità illumina molti passi oscuri delle Scritture e sapere che l'issopo giova a liberare il polmone dal catarro spiega il motivo per cui è detto "Mi aspergerai con l'issopo e io sarò mondato." Per capire come mai Mosè, Elia e Gesù abbiano digiunato quaranta giorni occorre ricordare che il corso del giorno e dell'anno si svolgono sulla base del numero quattro, il giorno secondo frazioni orarie costituenti il mattino, il mezzogiorno, la sera e la notte, l'anno secondo le quattro stagioni. Del pari abbiamo bisogno di una buona conoscenza musicale; se troviamo menzionato il salterio a dieci corde dobbiamo sapere che lo strumento reale non ha bisogno di tante corde per comprendere che c'è qui un riferimento al decalogo.

È fondamentalmente per rispondere a queste esigenze di interpretazione scritturale che nascono e si diffondono le enciclopedie medievali, che si distinguono da quelle romane perché, se pure sono anche interessate a spiegare come sia il

mondo, sono a maggior ragione interessate a spiegare *come capire i testi sacri*. Per fare solo un esempio tra i tanti, nel IX secolo Rabano Mauro insisterà sul fatto che egli non parla solo della natura delle cose “sed etiam de mystica earumdem rerum significatione” (*De rerum naturis* 12d).

La prima enciclopedia di questo tipo è peraltro anteriore ad Agostino; è il primo bestiario “moralizzato”, il *Physiologus*, un’opera in greco di autore anonimo composta nei primi secoli d.C., anche se le sue traduzioni latine, che tra l’altro arricchiscono sempre più il testo, appaiono solo verso il VII secolo. Quest’operetta trae da Plinio e da altri autori antichi (come il *Polyhistor* di Solino, o il *Romanzo di Alessandro*) le notizie sui vari animali, ma alla descrizione di ciascuno aggiunge una interpretazione allegorica o morale. Si veda per esempio la voce “vipera”;

Il Fisiologo ha detto della vipera che il maschio ha un volto d’uomo, e la femmina un volto di donna; sino all’ombelico hanno forma umana, la coda invece è di cocodrillo. La femmina non ha vagina nel ventre, ma soltanto una sorta di cruna d’ago. Quando dunque il maschio copre la femmina, eiacula nella bocca della femmina, e quando essa ha inghiottito il seme, tronca gli organi genitali del maschio, e quest’ultimo muore istantaneamente.

Quando crescono, i figli divorano il ventre della madre, e in tal modo vengono alla luce; le vipere sono quindi parricide e matricide.

Bene dunque Giovanni ha paragonato alla vipera i Farisei; infatti allo stesso modo in cui la vipera uccide il padre e la madre, anch’essi hanno ucciso i loro padri spirituali, i profeti, e il Signore nostro Gesù Cristo e la Chiesa; come possono dunque sfuggire alla collera che sta per venire?

(Trad. it. di Francesco Zambon, in *Il Fisiologo*, Milano, Adelphi, 1975)

Come si vede, si descrivono forma e comportamenti della vipera per mostrare come essa sia figura dei Farisei. Oppure si spiega come, nel dire che il riccio si arrampica sulla vite e va dove c’è l’uva, getta per terra i chicchi e vi si rotola sopra, i chicchi si conficcano nei suoi aculei ed esso li porta ai figli lasciando il tralcio spoglio, si intende rappresentare il fedele che deve rimanere aggrappato alla Vite spirituale senza permettere che lo spirito del male vi si arrampichi e lo renda spoglio di ogni grappolo.

Sul modello del *Physiologus* saranno, tranne poche eccezioni, bestiari, erbari e lapidari medievali, e le varie *imagines mundi*,

dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, nel VII secolo, al *Liber monstruorum* scritto tra VI e VIII secolo, ai vari bestiari ed enciclopedie del XII secolo, a *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli (XIII secolo). Tutti partiranno da Plinio e ciascuno da quelli che lo hanno preceduto, offrendo quindi un repertorio di informazioni abbastanza ripetitivo.

Come accade con Plinio, sembra che le enciclopedie medievali abbiano criteri classificatori assai vaghi (perché Isidoro parla del coccodrillo tra i pesci? solo perché sta nell'acqua?) e che pertanto rappresentino anch'esse un semplice cumulo di informazioni sconnesse. Tuttavia il solo esempio di cumulo quasi casuale è dato dal *Physiologus*, dato gli animali che esso elenca (leone, lucertola solare, pellicano, nottola, aquila, fenice, upupa, vipera, formica, sirene, riccio, volpe, pantera, balena ecc.) sembrano scelti a caso. Evidentemente questo bestiario era interessato solo agli animali a cui la tradizione aveva già assegnato proprietà che permettessero una interpretazione allegorica o morale. Però se si esaminano meglio gli indici di molte enciclopedie medievali si vede che la cumulatività casuale è solo apparente (cfr. Binkley, ed., 1997 e in particolare Meier, 1997).

Isidoro considera le sette arti liberali, grammatica, retorica, dialettica, musica, aritmetica, geometria, astronomia, e poi medicina, le leggi, i libri e gli uffici ecclesiastici, le lingue, le genti e gli eserciti, i vocaboli, l'uomo, gli animali, il mondo, gli edifici, le pietre e i metalli, l'agricoltura, le guerre, i giochi, il teatro, le navi, gli edifici, le vesti, la casa e i lavori domestici – e ci si chiede quale ordine sia sotteso a questo elenco, dove per esempio la parte sugli animali si divide in Bestie, Animali Piccoli, Serpenti, Vermi, Pesci, Uccelli e Piccoli Animali Alati. Ma già ai tempi di Isidoro l'educazione primaria si articolava in Trivio e Quadrivio, e infatti Isidoro dedica i primi libri a questi argomenti, inserendovi anche la medicina. I capitoli che seguono, dedicati alle leggi e agli uffici ecclesiastici, sono presenti per il fatto che egli scriveva anche per dotti, giureconsulti e monaci. Subito dopo appare un altro ordine; si parte col libro VII da Dio, gli angeli e i santi per passare agli uomini, quindi agli animali e dal libro XIII si passa a considerare il mondo e le sue parti, venti, acque, montagne. Infine col libro XV si arriva alle cose inanimate ma artificiali e cioè alle varie arti. Sia pure giustapponendo

sincretisticamente due criteri, Isidoro non accumula a caso e nella seconda parte segue un ordine di dignità decrescente, da Dio agli strumenti domestici.

Anche il *De rerum naturis* di Rabano Mauro sembra ispirato a un ordine casuale ma di fatto giustappone vari ordini tradizionali; inizia secondo l'ordine della dignità delle creature, per cui si parte da Dio per passare agli uomini, agli animali e quindi alle cose inanimate, per poi arrivare alle cose artificiali come gli edifici, quindi si parla delle varie arti, probabilmente nell'ordine in cui venivano insegnate nella scuola palatina carolingia, quindi dalle arti si passa ai filosofi, alle lingue, alle gemme, ai pesi e alle misure, alla coltura dei campi, alle cose militari, ai giochi e al teatro, alla pittura e ai colori e a vari strumenti dalla cucina ai campi.¹⁵

Nel XIII secolo Bartolomeo Anglico nel suo *De proprietatibus rerum* inizia con un ordine misto, sia secondo dignità (dagli angeli agli uomini) sia secondo i sei giorni della creazione (ordine *examerale*), poi torna indietro e riparte secondo un ordine che sembra bizzarro a noi ma evidentemente non lo era per lui, perché egli spiega che, dopo aver parlato del mondo invisibile e dell'uomo, completata la trattazione sulla creazione del mondo e del tempo, si deve parlare delle cose inferiori e delle creature materiali. Ed ecco dunque che si susseguono le trattazioni su aria, uccelli, acque, monti e regioni, pietre, erbe e animali, e infine vari accidenti come sensi, colori, suoni, odori, pesi e misure, liquidi. Bartolomeo sta attenendosi a un ordine filosofico di origine aristotelica, in quanto prima parla delle sostanze e poi degli accidenti.

Peraltro i lettori medievali dovevano avvertire un ordine là dove a noi appare soltanto un accumulo di notizie perché l'organizzazione di una enciclopedia aveva anche *funzione mnemonica*; un dato ordine delle cose serviva a ricordarle, a ricordare il posto che esse assumevano nella immagine del mondo (cfr. Carruthers, 1990 e Rivers, 1997).

Gradatamente le enciclopedie tendono a rendere più evidente l'ordine che le governa; nel XIII secolo, lo *Speculum majus* di Vincenzo di Beauvais, coi suoi 80 libri divisi in 9885 capitoli, ha già l'organizzazione di una Summa scolastica. Lo *Speculum naturale* è ispirato a un criterio rigorosamente *examerale* (il

Creatore, il mondo sensibile, la luce, il firmamento e i cieli, e così via, per arrivare agli animali, alla formazione del corpo umano e alla storia dell'uomo). Lo *Speculum dottrinale* si occupa del mondo umano e comprende le lettere (filosofia, grammatica, logica, retorica, poetica), la morale, la meccanica e le tecniche e, mentre lo *Speculum morale* rappresenta una sorta di parentesi di carattere etico (tra l'altro è spurio), lo *Speculum historiale* si occupa della storia umana ovvero della storia della salvezza e ha una struttura cronologica.

L'ordine assume una funzione preponderante, tra XIII e XIV secolo, con l'*Albero della scienza* di Raimundo Lullo – vera e propria immagine di una Grande Catena dell'Essere attraverso una immagine della catena dei saperi – da cui gemmano l'*Arbor elementalis* (oggetti del mondo sublunare composti dei quattro elementi, fuoco, aria, acqua e terra, con pietre, alberi, animali), l'*Arbor vegetalis*, l'*Arbor sensualis*, l'*Arbor imaginalis* (le immagini mentali che sono le similitudini delle cose rappresentate negli altri alberi), l'*Arbor humanalis* (memoria, intelletto, volontà e le varie scienze e arti), e poi *Arbor moralis* (virtù e vizi), *Arbor imperialis* (governo), *Arbor apostolicalis* (la Chiesa), *Arbor caelestialis* (astrologia e astronomia), *Arbor angelicalis* (angelologia), *Arbor aeviternalis* (i regni dell'oltretomba), *Arbor maternalis* (mariologia), *Arbor christianalis* (cristologia), *Arbor divinalis* (degnità divine), *Arbor exemplificalis* (i contenuti del sapere), *Arbor quaestionalis* (quattromila quesiti sulle varie arti).

2.3 Tra Rinascimento e Seicento, verso il Labirinto¹⁶

Alcuni degli alberi lulliani (quali per esempio l'*Arbor elementalis*) potrebbero ancora essere intesi come rappresentazioni del mondo e delle sue parti, nel senso dell'*Arbor Porphyriana*. Ma altri lasciano piuttosto pensare a una classificazione non della realtà bensì del sapere intorno alla realtà. In tal senso pare muoversi il lullismo umanistico e rinascimentale, dove strutture più o meno arborescenti mirano a organizzare in “capitoli” il sapere universale. Non siamo di fronte a una classificazione di sostanze e accidenti ma all'*indice* di una enciclopedia possibile e al tentativo di proporre un ordinamento del sapere – ordinamento così importante per l'enciclopedista che

talora la sua proposta si limita al progetto metalinguistico dell'organizzazione di questo sapere, rinviando al suo approfondimento.

In spirito ancora post-medievale la *Margarita philosophica* di Gregor Reisch (1503), dopo aver elaborato un indice arboriforme che appare come schema iniziale, a orientare la consultazione, lo “riempie” con seicento pagine di vere e proprie notizie enciclopediche. Ma spesso si propone l'indice senza arrivare a “riempirne” i titoli, come si vede nel 1491 con Poliziano, il cui *Panepistemon* è un sommario rigorosamente strutturato sotto l'egida di una Filosofia quale *mater artium*.

Sotto una influenza lulliana, le *Dialecticae institutiones* (1543) e la *Dialectique* (1555) di Pietro Ramo propongono un metodo rigoroso per enumerare in ordine, senza ripetizioni o omissioni, tutte le parti del sapere – e il progetto verrà ripreso nella *Encyclopaedia septem tomis distincta* di Johann Heinrich Alsted (1620). Qui, partendo da una serie di *Praecognita disciplinarum*, si passa agli strumenti di indagine (*lexica*, grammatica, retorica, logica, oratoria e poetica) per affrontare i temi delle maggiori questioni della cosiddetta Filosofia Teoretica (metafisica, pneumatica, fisica, aritmetica, geometria, cosmografia, uranometria, geografia, ottica, musica), e quindi della Filosofia Pratica (etica, economica, politica, scolastica), per passare alla teologia, alla giurisprudenza, alla medicina, alle arti meccaniche e a una serie di discipline non meglio organizzate (*farragines disciplinarum*) come mnemonica, storia, cronologia, architettonica, sino a questioni come eutanasia, ginnastica, tabaccologia.

Qui l'indice è la sostanza stessa del progetto enciclopedico (“quasi ossa et nervos disciplinarum”) e oggetto del progetto è la forma che dovrebbe assumere l'universo del sapere. Come dice Tega (1999; 113) “non ci si aspetti di trovare nell'enciclopedia il corpo, il sangue, lo spirito di ciascuna, singola disciplina, ma soltanto una forma svuotata di qualunque contenuto concreto e particolare”. Quella di Alsted è pertanto “una idea di enciclopedia che non a caso assume a proprio modello non l'opera del *polihistor*, o del filosofo, o dell'erudito, ma quella dell'architetto che si incarica di disegnare in pianta – o meglio, nel caso di Alsted, *in tabella* – un edificio che altri realizzeranno in pietra o in

marmo, che altri ancora decoreranno e riempiranno di cose”.

Questo perché Alsted lavora in un clima culturale in cui si fa strada il progetto di una Pansofia, forma di sapienza universale che comprenda l'intera enciclopedia del sapere, prefigurato nei cosiddetti Teatri del Mondo, architetture ideali che mirano a costituire una silloge di ogni cosa memorabile, a metà strada tra una mnemotecnica e una enciclopedia, di cui il modello più celebre, anche se mai effettivamente realizzato, è quello prefigurato ne *L'idea del theatro* di Giulio Camillo (1559).¹⁷ L'indice tende a dimostrare che la riunificazione del sapere è possibile, e lo fa perché in questo clima la riorganizzazione del sapere si apparenta all'utopia di una riunificazione del mondo cristiano, ma come tutte le utopie essa *annuncia* una riforma senza ancora realizzarla.

Se l'*Arbor Porphyriana*, fedele a una ispirazione aristotelica, voleva proporre una metodologia della *dimostrazione* o meglio della *definizione* “scientifica”, l'indice pansofico mira a una *presentazione* delle scienze (cfr. Luisetti, 2001, I, 1). In altri termini quella pansofica è una *classificazione* delle scienze e si è visto quanto la classificazione differisca dalla definizione.

L'enciclopedia rinascimentale e barocca è dunque progetto ideale che evita il “riempimento” perché a esaurire il contenuto di ogni disciplina classificata si avrebbe un sapere sempre ancora incompleto, come lo è il sapere del singolo. Rispetto all'enciclopedia (ricorda Alsted nella *Admonitio* che apre la sua *Encyclopedia*) gli individui “risultano come altrettanti ‘contenitori’, ciascuno dei quali idoneo a racchiudere un contenuto adeguato alla propria capacità ricettiva, nessuno però in grado di contenere in sé l'intero scibile” (Tega, 1999; 114).

Ma proprio perché il sapere non è mai completo, ecco che sin da Ramo si inizia a concepire una enciclopedia che possa considerare anche la costituzione di discipline non ancora note e definite. Sarà con Francis Bacon che si farà strada l'idea di una enciclopedia basata su dati derivati dall'esperienza scientifica e su una critica delle false opinioni del passato (gli *idola*), regesto aperto e in continuo sviluppo. Nel *Novum organum* baconiano (1620) appare un'appendice intitolata *Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem* dove, dopo aver chiarito che si tratta di evitare il ricorso all'autorità degli antichi per evitare

informazioni dubbie, si traccia un indice ideale che contempla, secondo un ordine abbastanza logico, corpi celesti, fenomeni atmosferici, terra, i quattro elementi, le specie naturali (minerali, vegetali e animali), l'uomo, le malattie e le medicine, le arti, ivi comprese la culinaria, l'ippica e i giochi. Un museo enciclopedico è la Casa di Salomone vagheggiata nel *New Atlantis* (1627), e di *farragines disciplinarum* si può certamente parlare per la *Sylva sylvarum* (1626) dove, per considerare solo la prima Centuria della Tavola degli Esperimenti, troviamo insieme considerazioni sulla fiamma e sul come colorare diversamente piume e capelli.

La metafora della selva è significativa. Una selva non è ordinata per chiare disgiunzioni binarie di sentieri, bensì è piuttosto un labirinto. Il labirinto viene esplicitamente nominato nella Prefazione all'*Instauratio magna* (1620); “Aedificium autem hujus universi, structura sua, intellectui humano contemplanti, instar labyrinthi est; ubi tot ambigua viarum, tam fallaces rerum et signorum similitudines, tam obliquae et implexae naturarum spirae et nodi, undequaque se ostendunt.” L'edificio dell'universo appare all'intelletto che lo contempla come un labirinto che presenta una quantità di vie ambigue, di ingannevoli somiglianze di cose e segni, di spirali e nodi avvolti e complicati – e vedremo poi a proposito della natura rizomatica di un'enciclopedia quanto questa visione di *obliquae et implexae naturarum spirae et nodi* fosse veramente anticipatrice.

In questo labirinto, che si presenta non più come ripartizione logica ma come congerie retorica di nozioni e argomenti raccolti in *loci*, *invenire* non significa più *trovare* qualcosa che già si conosceva, riposto nel suo luogo deputato, per usarlo a fini argomentativi, ma veramente *scoprire* qualcosa, o la relazione tra due o più cose, di cui non si sapeva ancora. Questo (come ricorda Rossi, 1957, IV e V) rappresentava il rifiuto netto e radicale di ogni gerarchia prestabilita degli esseri. Con una idea che sarà ripresa poi anche da Leibniz, Bacon nell'*Advancement of Learning* ricorda che, se un segretario di stato deve raccogliere in ufficio varie carte, le raggrupperà secondo la loro natura (trattati, istruzioni), ma nel suo studio particolare metterà insieme le carte di uso immediato anche se diversa natura. Non c'è più Grande Catena dell'Essere ma ogni suddivisione sarà sempre contestuale e diretta a un fine circostanziato.

2.4 Il Cannocchiale di Tesauro

Abbiamo visto come con Bacone la nozione di *inventio* muti, e da ricerca di ciò che si sapeva già, si trasformasse in scoperta di ciò che non si sapeva ancora. Ma in tal senso frugare nel repertorio del sapere è come rovistare in un immenso magazzino di cui non si conosce ancora l'estensione, e frugare non solo per utilizzare ciò che si reperisce per quel che è, ma per così dire fare operazione di *bricolage* e trovare nuove possibilità di fusione, rapporto, incastro tra cose che inizialmente non esibivano alcun rapporto reciproco.

Un modello enciclopedico ci è offerto paradossalmente dal *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1655). Si dice “paradossalmente” perché Tesauro, proprio nel secolo in cui si afferma il modello del cannocchiale galileiano come strumento paradigmatico per lo sviluppo delle scienze naturali, propone un cannocchiale che si intitola ad Aristotele, e come strumento per un rinnovamento di quelle che oggi chiameremmo scienze umane, dato che lo strumento proposto è quello della metafora. Ma nel *Cannocchiale* si riconosce il nucleo fondamentale della retorica aristotelica, e si propone il modello della metafora come modalità di scoperta di relazioni ancora inedite tra i dati del sapere – anche se, a differenza di Bacone, l'interesse di Tesauro non è scientifico bensì retorico.

Per potere costituire un repertorio di cose note percorrendo il quale l'immaginazione metaforica possa scoprire relazioni ignote, Tesauro elabora l'idea di Indice Categorico. Egli presenta il suo indice (con compiacenza barocca per la trovata *meravigliosa*) come un “secreto veramente secreto”, miniera inesaurita d'infinite metafore e ingegnosi concetti visto che l'ingegno altro non è che capacità di “penetrar gli obietti altamente appiattati sotto diverse categorie e di riscontrarli tra loro” – ovvero la capacità di scovare analogie e somiglianze che sarebbero passate inosservate se ogni cosa fosse rimasta classificata sotto la propria categoria.

Si tratta dunque di segnare su un libro le dieci categorie aristoteliche, la Sostanza e i nove Accidenti, di elencare sotto ciascuna categoria i suoi Membri e sotto ciascun membro le Cose “a quello soggiacenti”.

Qui non si possono fornire che scarni esempi del catalogo che

Tesaurus ci provvede (e peraltro anch'esso, a quanto pare, suscettibile di continuo ampliamento), ma ecco che sotto la categoria della Sostanza si debbono elencare quali membri le Divine Persone, le Idee, gli Dei Fabulosi, gli Angeli, i Demoni e i Folletti, quindi sotto il membro del Cielo le Stelle Erranti, lo Zodiaco, i Vapori, l'Aria, le Meteore, le Comete, le Faci, i Fulmini e i Venti, e poi sotto Terra i Campi, le Solitudini, i Monti, i Colli e i Promontori, sotto i Corpi le Pietre, le Gemme, i Metalli, le Erbe, sotto la Matematica i Globi e i Mappamondi, i Compassi e le Squadre, e così via.

Parimenti sotto alla categoria della Quantità, per la Quantità di Mole si elencano il Piccolo, il Grande, il Lungo e il Corto, sotto Quantità di Peso il Grave e il Leggero, per la Qualità, sotto il Vedere stanno il Visibile e l'Invisibile, l'Apparente, il Bello o il Deforme, il Chiaro e l'Oscuro, il Bianco e il Nero; sotto l'Odorato l'Odor Soave e il Puzzo – così procedendo con le categorie della Relazione, dell'Azione e Passione, del Sito, del Tempo, del Luogo e dell'Avere.

Quando poi si vadano a cercare le Cose che soggiacciono a tali membri, ecco che sotto la categoria della Quantità, al membro Quantità di Mole, tra le cose Piccole si troveranno l'angelo, che sta in un punto, le forme incorporee, il polo come punto immobile della sfera, zenit e nadir; tra le Cose Elementari la scintilla di fuoco, la stilla d'acqua, lo scrupolo di pietra, il granello di rena, la gemma e l'atomo; tra le cose Umane l'embrione, l'aborto, il pigmeo e il nano; tra le Animali la formica e la pulce; tra le Piante il seme di senape e la miccola di pane; tra le Scienze il punto matematico, in Architettura la punta di piramide, in Lanaria il puntale di stringa e così via per due pagine di elenco.

Non dobbiamo chiederci quanto questo elenco sia congruo. L'incongruità pare tipica di tutti i tentativi compiuti in periodo barocco per rendere conto del contenuto globale di un sapere ed è parimenti caratteristica di molti progetti di lingue artificiali del XVII secolo. Caspar Schott in *Technica curiosa* (1664) e in *Jocosiorum naturae et artis sive magiae naturalis centuriae tres* (1655) dava notizia di un'opera del 1653, di un autore di cui dice di aver dimenticato il nome. In effetti l'anonimo sarebbe stato un Pedro Bermudo (1610-48), un gesuita spagnolo il quale avrebbe

presentato a Roma un *Artificium* ovvero un *Arithmeticus nomenclator, mundi omnes nationes ad linguarum et sermonis unitatem invitans. Authore linguae (quod mirere) Hispano quodam, vere, ut dicitur, muto*.¹⁸ È dubbio se la descrizione di Schott sia fedele, ma la questione è irrilevante perché, se anche Schott avesse rielaborato il progetto a modo proprio, c'interessa l'incongruità della lista. E l'Artificio contemplava 44 classi fondamentali che vale la pena di elencare tutte, dando tra parentesi solo alcuni esempi;

1. Elementi (fuoco, vento, fumo, cenere, inferno, purgatorio e centro della terra).
2. Entità celesti (astri, fulmini, arcobaleno [...])
3. Entità intellettuali (Dio, Gesù, discorso, opinione, sospetto, anima, stratagemma o spettro).
4. Stati secolari (imperatore, baroni, plebei).
5. Stati ecclesiastici.
6. Artefici (pittore o marinaio).
7. Strumenti.
8. Affetti (amore, giustizia, lussuria).
9. Religione.
10. Confessione sacramentale.
11. Tribunale.
12. Esercito.
13. Medicina (medico, fame, clistere).
14. Animali bruti.
15. Uccelli.
16. Rettili e pesci.
17. Parti di animali.
18. Suppellettili.
19. Cibi.
20. Bevande e liquidi (vino, birra, acqua, burro, cera, resina).
21. Vesti.
22. Tessuti serici.
23. Lane.
24. Tele e altre tessiture.
25. Nautica e aromi (nave, cannella, ancora, cioccolato).
26. Metalli e monete.
27. Artefatti vari.
28. Pietre.
29. Gioielli.
30. Alberi e frutti.
31. Luoghi pubblici.
32. Pesì e misure.
33. Numerali.
39. Tempo.
40. Aggettivi.
41. Avverbi.
42. Preposizioni.
43. Persone (pronomi, appellativi come Eminentissimo Cardinale).
44. Viatoria (fieno, strada, ladrone).¹⁹

Intorno al 1660 Athanasius Kircher aveva scritto un *Novum hoc inventum quo omnia mundi idiomata ad unum reducuntur*, reperibile solo come manoscritto,²⁰ che contemplava una grammatica assai elementare e un dizionario di 1620 “parole”, e in cui si cercava di stabilire una lista di 54 categorie fondamentali che potessero essere annotate mediante iconogrammi. Gli iconogrammi ricordano quelli oggi in uso negli aeroporti e nelle stazioni – talora richiamano un oggetto, come un piccolo calice, talora sono puramente geometrici (rettangolo, triangolo, cerchio), e alcuni di essi sono superficialmente ispirati dai geroglifici egizi. Senza approfondire questo progetto (per cui si rinvia a Marrone, 1986 e a Eco, 1993, 9), ricordiamo solo che le 54 categorie del *Novum inventum* costituiscono anch'esse una lista notevolmente incongrua, che comprende entità divine, angeliche e celesti, elementi, esseri umani, animali, vegetali, minerali, le dignità e gli altri concetti astratti dell'*ars lulliana*, bevande, vesti, pesi,

numeri, ore, città, cibi, famiglia, azioni come vedere o dare, aggettivi, avverbi, mesi dell'anno.

Tesauro segue la tendenza del suo tempo. Ma quella che ci pare mancanza di spirito sistematico è al contrario testimonianza dello sforzo che l'enciclopedista fa per sfuggire all'arida classificazione per generi e specie. È l'accumulo ancora disordinato (o appena ordinato, come fa Tesauro, sotto le rubriche delle dieci categorie e dei loro membri) che permetterà poi l'*invenzione* (nel senso baconiano, non come ritrovamento ma come scoperta) di relazioni inopinate e inedite tra gli oggetti del sapere. La "farragine" è il prezzo che si paga non per raggiungere la completezza ma per evitare la povertà di ogni classificazione arborecente.

Infatti si veda il partito che Tesauro trae dal suo magazzino di nozioni. Se si volesse trovare una buona metafora per un nano (ma per Tesauro trovare metafore significa, aristotelicamente, conoscere nuove determinazioni delle cose ovvero tutto quanto si potrebbe dire per un dato oggetto), si potrebbe già da questo repertorio trarre le definizioni di Mirmidone, o Topicello partorito dalla montagna. Ma a questo indice se ne aggiunge un altro che per ogni cosa piccola, via via a seconda di quale delle dieci categorie si consideri, decida (per la Quantità) con che la cosa piccola si misuri o che parti abbia, per la Qualità se sia visibile o quale deformità manifesti, per la Relazione a chi o con che si apparenti, se sia materiale e di qual forma, per l'Azione e Passione quanto possa o non possa, e via dicendo. E una volta chiestoci con che la cosa piccola si misuri, l'Indice dovrebbe rinviarci per esempio a Dito Geometrico.

Così procedendo per ogni categoria, ecco che del nano (e la lista occupa tre pagine del *Cannocchiale*) si potrebbe dire che è cosa più breve del suo nome, più embrione che uomo, frammento umano, ben più piccolo di un dito, di così poca sostanza da non aver colore, che soccomberebbe in un certame con una mosca, tal che non si possa capire se sieda, stia in piedi o giaccia...

L'Indice, e proprio in virtù della sua natura labirintica, permette di porre connessioni tra ogni cosa e qualsiasi altra – tal che sembra che il metaforeta di Tesauro altro non faccia (e d'altro non si compiaccia) che trarre nuove conoscenze dalla decostruzione di un albero di Porfirio.

Se per amore del maestro di coloro che sanno Tesauro ha voluto chiamare “categorico” il suo indice, di fatto egli ci provvede una sorta di procedura per percorrere i percorsi infiniti di un labirinto, dove le suddivisioni per categorie altro non sono che costruzioni provvisorie e abbastanza artificiali per poter contenere in qualche modo un materiale in piena ebollizione.

2.5 Wilkins

Il punto massimo della tensione tra albero e labirinto si manifesta nell’Inghilterra del Seicento, intorno all’ambiente della Royal Society, quando nascono diversi progetti di *lingua filosofica a priori* (come *A Common Writing* di Lodwick, *The Universal Character* di Beck, *l’Ars signorum* di Dalgarno, o lo *Essay Toward a Real Character* di Wilkins) in cui “caratteri” comprensibili a gente di lingua diversa possano rappresentare una struttura globale del mondo.

In questi sistemi si dibatte la possibilità di rappresentare i significati di ogni termine attraverso un sistema gerarchico di incassamenti da genere a specie (puntigliosamente esibito), ma nel contempo si vuole rendere conto della molteplicità non irreggimentabile di nozioni di cui un parlante comune dispone. Il problema a cui questi sistemi si trovano confrontati è che, se si classifica ad albero, secondo un modello dizionarioale, non si riesce a dare ragione né del significato dei termini né della natura delle cose designate, e pertanto i nodi di ogni classificazione arborescente devono essere riempiti da specificazioni enciclopediche, ovvero da somme di proprietà che non possono essere né definite né classificate ad albero.

Rinviando a Eco (1993) per una più distesa analisi di questi sistemi e per la bibliografia in merito, limitiamoci a considerare brevemente *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language*, di Wilkins (1668) che tra tutti appare come il progetto più completo e articolato. Wilkins elabora una sorta di colossale recensione del sapere e stabilisce una tavola di 40 Generi maggiori per poi suddividerli in 251 Differenze peculiari e derivarne 2030 Specie (che si presentano in coppie). La tavola dei 40 generi parte da concetti generalissimi come Creatore e Mondo e, attraverso una divisione tra sostanze e accidenti, sostanze

animate e inanimate, creature vegetative e sensitive, perviene a Pietre, Metalli, Alberi, Uccelli, oppure ad accidenti come Grandezza, Spazio, Qualità sensibili, Relazioni Economiche (figura 12).

Più articolate sono le tavole che permettono di arrivare alle singole specie, dove Wilkins pretende di classificare, per esempio, anche bevande come la birra, in modo da rappresentare l'intero universo nozionale di un cittadino inglese del XVII secolo. Rispetto a questo sistema di idee (che Wilkins presume comuni a tutti gli uomini, peccando ovviamente di etnocentrismo) i "caratteri reali" che egli propone sono segni che assumono sia una forma scritta, quasi geroglifica, sia una forma pronunciata, e trascritta in caratteri latini pronunciabili. Pertanto, se *De* significa Elemento, e *Deb* la prima differenza (Fuoco), *Deb* a denoterà la prima Specie, che è Fiamma.

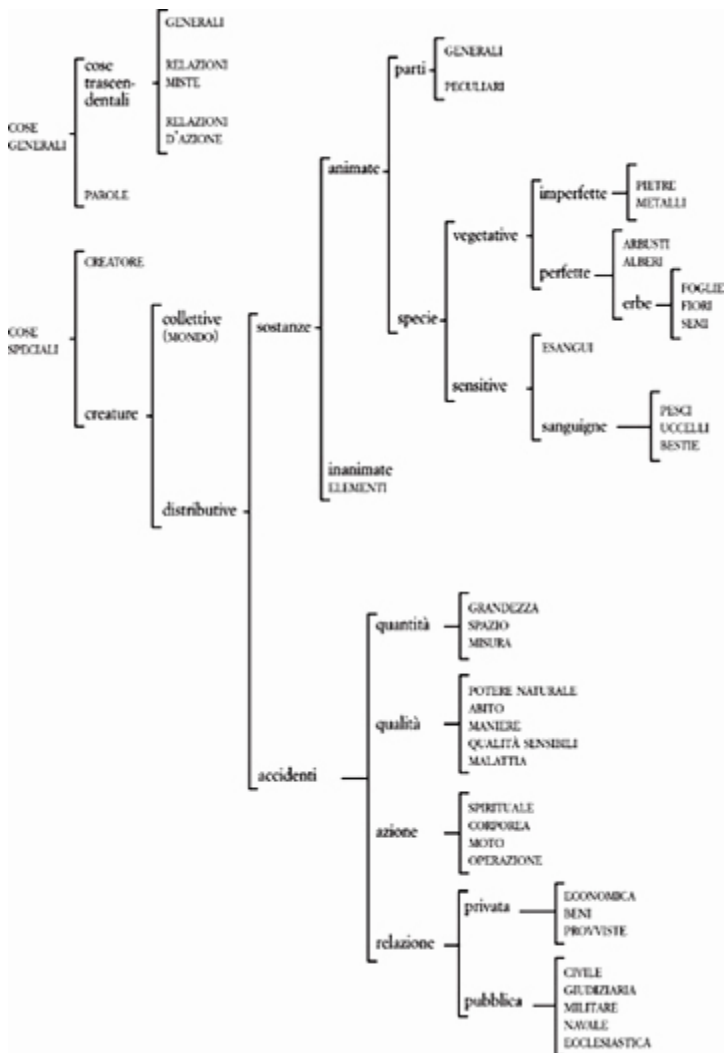


Figura 12

Ma qui non c'interessa la scrittura wilkinsiana (peraltro essenziale al suo progetto di lingua universale) bensì i suoi criteri di organizzazione delle nozioni. Ancora una volta questa mera classificazione non consente di riconoscere una Fiamma, né di asserire che essa bruci. Anche arrivando alla definizione delle singole specie si hanno divisioni per cui, date le Bestie Vivipare Dotate di Zampa, che si distinguono in Rapaci e Non Rapaci, tra i Rapaci si hanno il *cat-kind* e il *dog-kind*, quest'ultimo dividendosi

in Europei ed Esotici, gli Europei in Anfibi e Terrestri, i Terrestri in “più grandi” (Cane/Lupo) e “più piccoli” (Volpe/Tasso), come in figura 13;



Figura 13

Come al solito, non solo rimane impossibile distinguere il cane dal lupo ma anche l'informazione che i “caratteri” dell'alfabeto wilkinsiano trasmettono è soltanto che il cane (*Zita* nella lingua universale) è “primo membro della prima coppia specifica della quinta differenza del genere *Bestie*”.

È solo andando a leggere le densissime tavole enciclopediche che Wilkins fa seguire alle classificazioni che si apprende che i vivipari con le zampe hanno piedi con dita, i rapaci hanno usualmente sei incisivi aguzzi e due lunghe zanne per trattenere la preda, i *dog-kind* hanno la testa rotonda e per questo si distinguono dai *cat-kind* che l'hanno invece più oblunga, i più grandi tra i canidi si suddividono in “domestico-docili” e “selvaggi-ostili alle pecore”; e solo così si comprende la differenza tra cane e lupo.

La lingua filosofica di Wilkins *tassonomizza* ma non definisce. Per definire, il sistema deve fare ricorso a una raccolta di informazioni espresse in linguaggio naturale che hanno appunto il formato di una enciclopedia

Il tarlo che si fa evidente nel fallimento wilkinsiano è lo stesso che mina ogni nozione che si voglia rigorosa di dizionario. Affinché un dizionario sia totalmente autonomo da qualsiasi altra conoscenza del mondo occorre che i suoi termini siano dei *primitivi* non ulteriormente definibili – altrimenti l'albero perderebbe la sua natura di dispositivo capace di garantire

l'esattezza delle definizioni che genera. Ma in Wilkins appare chiaro che la massa di informazione enciclopedica, che sottostà all'organizzazione delle tavole per supposti primitivi, nega in fondo il carattere compositivo a tratti che era parso realizzarsi nella sua lingua "caratteristica". I primitivi non sono tali. Le specie di Wilkins non solo nascono dalla composizione di generi e differenze (debolezza già tipica di un albero di Porfirio, visto che le differenze sono accidenti non gerarchizzabili), ma sono inoltre *nomi* usati come ganci per appendervi descrizioni enciclopediche.

Tuttavia, proprio perché impuro, il sistema wilkinsiano permetterebbe un'altra lettura, non più come dizionario bensì come *ipertesto*, e nel senso attuale del termine. Se un ipertesto lega ogni *nodo* o elemento del proprio repertorio, attraverso una molteplicità di rimandi interni, a molteplici altri nodi, si può concepire un ipertesto sugli animali che inserisca *canem* in una classificazione generale dei mammiferi, in un albero di *taxa* che contiene anche il gatto, il bue e il lupo. Ma se in quell'albero si *punta* su *canem* (proprio nel senso computeristico attuale, si fa *clic* su) si è rinviiati a un repertorio di informazioni circa le proprietà del cane, le sue abitudini. Selezionando un altro ordine di connessioni si può accedere a una rassegna dei vari ruoli del cane in diverse epoche storiche, oppure a un elenco delle immagini del cane nella storia dell'arte. E forse è a questo che Wilkins tendeva, quando pensava di poter considerare la Difesa sia in rapporto ai doveri del cittadino che in rapporto alla strategia militare.

2.6 Leibniz

Però non possiamo attribuire a Wilkins una idea che non ha espresso. Chi l'ha invece in qualche modo espressa è stato Leibniz, forse perché la contrapposizione tra dizionario e enciclopedia ha segnato tutta la sua ricerca. Infatti a partire dalla *Dissertatio de arte combinatoria* del 1666, di esplicita ispirazione lulliana, egli perseguirà per tutta la vita l'ideale di una *characteristica universalis*, una lingua razionale, basata su un numero ridotto di primitivi e regole logiche, che permetta ai saggi di sedere intorno a un tavolo e pervenire alla verità all'insegna di un "calculemus". Ma si convince ben presto che non c'è alcuna certezza che i termini primitivi a cui si perviene non

siano ulteriormente scomponibili e ammette che al massimo essi possono essere *postulati* come tali per la comodità del calcolo. In questo contesto egli è maggiormente interessato alla *forma* delle proposizioni che il calcolo può generare che non ai significati dei termini – e infatti paragona la sua *caratteristica* a un'algebra che possa esercitarsi, con rigore quantitativo, su nozioni qualitative, e che, come l'algebra, sia una forma di *cogitatio caeca* che permetta di condurre calcoli, pervenendo a risultati esatti, su simboli del cui significato non si riesce ad avere una idea chiara e distinta. Così facendo Leibniz ha dato certamente avvio agli sviluppi di una logica formale dove i simboli non rinviano a una idea precisa ma stanno *al posto* di essa.

Ma quando invece pensa in termini di recensione del sapere universale Leibniz assume una posizione nettamente diversa, e in vari scritti paragona una enciclopedia a una Biblioteca come *inventario generale* di tutte le conoscenze. Nel *Consilium de Encyclopaedia nova conscribenda methodo inventoria* del 1679 propone una enciclopedia che consideri grammatica razionale, logica, arti della memoria, matematica universale e sue applicazioni tecniche (geodesia, architettura, ottica), meccanica, scienza delle proprietà fisiche e chimiche dei corpi, cosmografia, mineralogia, botanica e agronomia, biologia e medicina animale, morale, geopolitica e teologia naturale. Questa enciclopedia deve rimanere, come per Bacone, *aperta*; il suo ordine verrà scoperto a mano a mano che la scienza progredisce, ed essa deve comprendere anche le conoscenze non scritte che si trovano disperse tra uomini di diverse professioni.

In *Nouveaux essais sur l'entendement humain* del 1703 (IV, 31) si ricorda che l'enciclopedia dovrebbe avere “molti rinvii da un luogo all'altro, dato che la maggior parte delle cose può essere vista da diverse prospettive, e una verità può avere collocazioni diverse secondo i suoi diversi rapporti; coloro che sistemano una Biblioteca non fanno sovente dove porre certi libri, rimanendo indecisi tra due o tre collocazioni egualmente convenienti”. Leibniz sta pensando a una enciclopedia che diremmo polidimensionale, dove si stabiliscono interconnessioni multiple e trasversali (cfr. Gensini, ed., 1990, 19).

2.7 L'Encyclopédie

In effetti Leibniz anticipa il progetto che sarà poi teorizzato da D'Alembert a inizio dell'*Encyclopédie*, ed è su suggestioni leibniziane che con l'Illuminismo che si delineano i presupposti per una critica a qualsiasi tentativo di fondare un sistema a priori delle idee. L'enciclopedia illuminista si vuole critica e scientifica; non rinuncia a registrare tutte le credenze, anche quelle ritenute erranee, ma le denuncia come tali (si veda per esempio la voce "Licorne", che sembra descrivere l'animale secondo la tradizione, ma sottolineandone la natura leggendaria), e sul modello di quelle antiche intende rendere ragione di tutti i saperi umani, anche quelli popolari connessi alle arti e ai mestieri.

Il modello dell'enciclopedia illuministica si regge, è vero, su una sorta di falsariga ad albero (figura 14);



Figura 14

Ma D'Alembert, nel "Discorso preliminare" all'*Encyclopédie*, mentre forniva informazioni sui criteri di organizzazione dell'opera, che peraltro non potevano essere visibili, a causa della riorganizzazione alfabetica, sviluppa da un lato la metafora dell'albero e dall'altra la mette in questione, parlando invece di "mappamondo" e di labirinto;

Il sistema generale delle scienze e delle arti è una specie di labirinto, di cammino tortuoso che lo spirito affronta senza troppo conoscere la strada da seguire [...] Ma questo disordine, per quanto filosofico sia per la mente, sfigurerebbe, o almeno annienterebbe del tutto un albero enciclopedico nel quale lo si volesse rappresentare [...] Il sistema delle nostre conoscenze è composto di diverse branche, di cui molte hanno uno stesso punto di riunione, e poiché partendo da questo punto non è

possibile imboccare contemporaneamente tutte le vie, la determinazione della scelta risale alla natura dei diversi spiriti [...] La stessa cosa non avviene invece per l'ordine enciclopedico delle nostre conoscenze. Quest'ultimo consiste nel riunirle nel più breve spazio possibile, e nel porre, per così dire, il filosofo al di sopra di questo vasto labirinto, in un punto di vista molto elevato da dove gli sia possibile scorgere contemporaneamente la scienza e le arti principali; vedere con un sol colpo d'occhio gli oggetti delle sue speculazioni e le operazioni che può fare su questi oggetti; distinguere le branche generali delle conoscenze umane, i punti che le separano o che le accomunano, e intravede persino, a volte, le vie segrete che le riuniscono. È una specie di mappamondo che deve mostrare i principali paesi, la loro posizione e le loro vicendevoli dipendenze, il cammino in linea retta che v'è dall'uno all'altro; cammino spesso interrotto da mille ostacoli, che non possono essere noti in ciascun paese che agli abitanti e ai viaggiatori, e che non potrebbero essere mostrati che in carte particolari molto minute. Queste carte particolari saranno i diversi articoli della Enciclopedia, e l'albero o sistema figurato ne sarà il mappamondo. Ma, come nelle carte generali del globo da noi abitato, gli oggetti sono più o meno accostati tra loro, e presentano un colpo d'occhio diverso a seconda del punto di vista da cui si è posto il geografo che costruisce la carta, così pure la forma dell'albero enciclopedico dipenderà dal punto di vista da cui ci porremo per guardare l'universo della cultura. Si possono dunque immaginare tanti diversi sistemi della conoscenza umana quanto mappamondi di diverse proiezioni [...]

Spesso un oggetto che, per una delle sue proprietà, è stato messo in una classe, appartiene a un'altra classe per altre sue proprietà ed avrebbe potuto esservi posto altrettanto bene. Necessariamente, dunque, la divisione generale mantiene dell'arbitrario.

(Trad. it. di A. Devizzi, in Pons, 1966)

Il discorso di D'Alembert soffre ancora di una tensione irrisolta tra modello dell'albero e modello della mappa. Si avverte che l'insieme delle nostre conoscenze (attuali, ma anche, come voleva Leibniz, future) si articola come una carta geografica senza confini, in cui sono possibili infiniti percorsi. Ma siccome l'*Encyclopédie*, in quanto oggetto editoriale, è in ordine alfabetico, si sa di dover ricorrere ad alcuni artifici riduttivi.

Però troviamo già qui un accenno al modello ideale di una enciclopedia, e cioè a un regesto ipotetico di *tutte* le conoscenze di una cultura.

2.8 Labirinti

D'Alembert aveva parlato di labirinto e naturalmente cercava di esprimerne il concetto attraverso quello di mappa senza poter parlare di un modello topologico di rete polidimensionale. L'albero di Porfirio rappresentava il tentativo di ridurre il labirinto, polidimensionale, a uno schema bidimensionale. Ma abbiamo visto che anche in questo semplice strumento di classificazione l'albero rigenerava a ogni passo il labirinto (delle differenze).

Bisogna naturalmente intendersi sul concetto di labirinto perché ci sono tre tipi di labirinto (cfr. Santarcangeli, 1967; Bord, 1976; Kern, 1981). Il labirinto classico, quello di Cnosso, è *unicursale*; come vi si entra non si può che raggiungere il centro (e dal centro non si può che trovare l'uscita). Se il labirinto unicursale fosse "srotolato" ci ritroveremmo tra le mani un unico filo, quel filo d'Arianna che la leggenda ci presenta come il mezzo (estraneo al labirinto) per uscire dal labirinto, mentre di fatto altro non era che il labirinto stesso.²¹ In tal senso il labirinto unicursale non rappresenta un modello di enciclopedia (figura 15);



Figura 15

Il secondo tipo è il labirinto manieristico o *Irrweg*. L'*Irrweg*

propone scelte alternative, tutti i percorsi portano a un punto morto, salvo uno, che porta all'uscita (figura 16). Se fosse srotolato, l'*Irrweg* assumerebbe la forma di un albero, di una struttura a vicoli ciechi (salvo uno).²² Vi si possono commettere errori, si è obbligati a tornare sui propri passi (in un certo senso l'*Irrweg* funziona come un *diagramma di flusso*).



Figura 16

Il labirinto di terzo tipo è una *rete*, in cui ogni punto può essere connesso con qualsiasi altro punto (figura 17).

Una rete non può essere srotolata. Anche perché, mentre i labirinti dei primi due tipi hanno un interno (il loro proprio intrico) e un esterno, da cui si entra e verso cui si esce, il labirinto di terzo tipo, estensibile all'infinito, non ha né esterno né interno.

Poiché ogni suo punto può essere connesso con qualsiasi altro punto, e il processo di connessione è anche un processo continuo di correzione delle connessioni, la sua struttura sarebbe sempre diversa da quella che era un istante prima, e ogni volta si potrebbe percorrerlo secondo linee diverse. Quindi chi vi viaggia deve anche imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso, sia essa una concreta immagine di una sua sezione (locale), sia essa l'immagine regolatrice e ipotetica che concerne la sua struttura globale (inconoscibile, sia per ragioni sincroniche che per ragioni diacroniche).

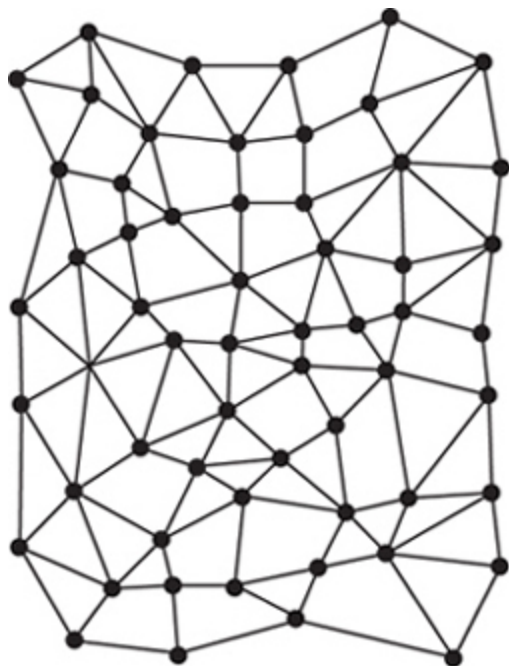


Figura 17

Una rete è un albero più infiniti corridoi che connettono i nodi dell'albero. L'albero può diventare (multidimensionalmente) un poligono, un sistema di poligoni interconnessi, un immenso megaedro. Ma questo paragone è ancora ingannevole, un poligono ha limiti esterni, mentre l'astratto modello della rete non ne ha.

In Eco (1981, 2) avevo scelto, come metafora del modello-rete, il *rizoma* (Deleuze-Guattari, 1976). Ogni punto del rizoma può essere connesso a qualsiasi altro suo punto; si dice che nel rizoma non vi sono punti o posizioni ma solo linee, però questa caratteristica è dubbia, perché ogni intersezione di linee crea la possibilità di individuare un punto; il rizoma può essere spezzato e riconnesso a ogni punto; il rizoma è antigenealogico (non è un albero gerarchizzato); se il rizoma avesse un esterno, con questo esterno potrebbe produrre un altro rizoma, quindi non ha né dentro né fuori; il rizoma è smontabile e reversibile, suscettibile di modificazioni; una rete multidimensionale di alberi aperta in ogni direzione crea rizoma, il che significa che ogni sezione locale del rizoma può essere rappresentata come un albero, purché si

sappia che si tratta di una finzione dovuta a ragioni di comodità provvisoria; non si dà descrizione globale del rizoma, né nel tempo né nello spazio; il rizoma giustifica e incoraggia la contraddizione; se ogni suo nodo può essere connesso con ogni altro suo nodo, da ogni nodo si può pervenire a ogni altro nodo, ma si possono anche verificare processi a *loop*; del rizoma si danno sempre e solo descrizioni locali; in una struttura rizomatica priva di esterno, ogni visione (ogni prospettiva su di esso) proviene sempre da un suo punto interno e, come suggerisce Rosenstiehl (1979), esso è un *algoritmo miope*, nel senso che ogni descrizione locale tende a una mera ipotesi circa la globalità della rete. Nel rizoma, pensare significa muoversi a tentoni, e cioè *congetturalmente*.

Naturalmente è legittimo domandarsi se questa idea di enciclopedia *aperta* può essere dedotta da alcuni accenni di Leibniz e da una elegante metafora dell'*Encyclopédie*, o se non si stiano attribuendo a quei nostri antenati idee che sono state sviluppate solo molto più tardi. Ma il fatto che, dalla dogmatica medievale dell'*Arbor Porphyriana* e attraverso gli ultimi tentativi classificatori del Rinascimento, si sia lentamente passati a una concezione aperta del sapere ha le sue radici nella rivoluzione copernicana. Il modello dell'albero, in quanto regesto che si voleva finito, rispecchiava la concezione di un cosmo ordinato e concluso su se stesso, sul proprio numero definito e inalterabile di sfere concentriche. Con la rivoluzione copernicana dapprima la Terra si sposta in periferia e incoraggia prospettive cangianti sull'universo, quindi le orbite da circolari che erano diventano ellittiche, mettendo in crisi un altro criterio di simmetria perfetta, e infine, dapprima agli albori del mondo moderno con l'idea cusaniana di un universo che ha il centro ovunque e la circonferenza da nessuna parte, e poi con la visione bruniana della infinità dei mondi, l'universo del sapere si sforza via via di mimare la forma dell'universo planetario.

10 Per tutta la parte storica cfr. Foucault (1966), Collison (1966), Binkley, ed. (1977; in particolare il saggio di Fowler), Fumagalli Beonio Brocchieri (1981), Cherchi (1990), Schaer, ed. (1996), Salsano (1997), Pombo *et al.*, eds. (2006) e tutti i contributi di questa autrice su Internet).

11 *Enkýklios* non significa tanto, come si suole ora tradurre, educazione circolare, nel senso di armonicamente completa, in quanto significa "nel circolo". Aristotele, nella *Nicomachea* e in *De coelo* usa questo aggettivo per dire

“usuale”, “ordinario”, nel senso di “ricorrente”. Ma secondo alcuni l’aggettivo si riferisce alla forma del coro; imparare a cantare certi inni era parte essenziale dell’educazione di un ragazzo, e pertanto *enkýklios* vorrebbe dire “la forma di educazione che un ragazzo dovrebbe aver ricevuto”. E infatti in tal senso lo interpretano Vitruvio (*De architectura* VI) come “doctrinarum omnium disciplina”, e Quintiliano in *Institutio oratoria* (I, 10).

12 Trad. it. di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1953.

13 Cfr. in West (1997) l’idea suggerita nel *De disciplinis* dell’enciclopedia come continuo accrescimento d’informazione dovuta alla civile conversazione.

14 Questi punti verranno meglio elaborati, in questo volume, nel saggio “Metafora e conoscenza nel Medioevo”, 2.

15 Quest’ordine può frastornarci, ma basterebbe consultare un sussidiario per la scuola elementare, poniamo, degli anni trenta del XX secolo, che conteneva un poco di storia romana e storia del Risorgimento (e dunque passava da Giulio Cesare a Garibaldi), un poco di letteratura e arti (sotto forma di ritratti di grandi uomini del passato), vari insegnamenti sulla vita dei contadini, notizie sul Fascismo, qualche rudimento sul razzismo. Chi lo vedesse ora con mentalità scientifica non potrebbe capire da quale logica il libro fosse retto, ma esso conteneva tutto quello che il maestro era supposto comunicare come elementi imprescindibili per l’educazione di un ragazzo. D’altra parte se mettessimo insieme i programmi delle varie ore di una mattinata al liceo troveremmo salti incomprensibili tra chimica organica e filosofia, tra radici quadrate e Petrarca. Oppure si pensi alla struttura vagabonda di molte enciclopedie per ragazzi.

16 Per i progetti enciclopedici dal Rinascimento in avanti, vedi i vari contributi di Tega (1983, 1984, 1995, 1999, 2004), Vasoli (1978) e Pombo *et al.*, eds. (2006). Per i Teatri del Mondo, vedi Rossi (1960), Rossi, ed. (1988) e Yates (1966).

17 Chi in periodo barocco, e proprio proponendo l’ideale della Pansofia, riempirà in parte il proprio indice è Comenio il quale, mirando a una riforma generale della società e studiando nuovissime forme pedagogiche, in *Didactica magna* (1628) e in *Janua linguarum* (1631), nel preoccuparsi che il discente avesse una apprensione immediatamente visiva delle cose che apprendeva, cercava di raggruppare le nozioni elementari secondo una logica delle idee (creazione del mondo, elementi, regni minerale, vegetale e animale), ma nell’*Orbis sensualium pictus quadrilinguis* (1658) elabora una diffusa e dettagliata nomenclatura figurata di tutte le cose fondamentali del mondo e delle azioni umane.

18 Le ultime parole del titolo rappresenterebbero un gioco di parole, perché secondo Schott questo autore era muto e in castigliano Bermudo si pronuncia quasi come *Ver-mudo*, cfr. Ceñal (1946).

19 Sulla scorrettezza di questo ordinamento per classi si intratterrà Leibniz nella sua giovanile *Dissertatio de arte combinatoria* (1666).

20 Mss. Chigiani I, vi, 225, Biblioteca Apostolica Vaticana; vedi Marrone (1986).

21 Incidentalmente, in questo labirinto deve esservi un Minotauro, per rendere la vicenda interessante, dato che il percorso (al di là dello smarrimento iniziale

di Teseo che non sa dove andrà a finire) porta sempre là dove deve condurre e non può non condurre.

[22](#) Non c'è bisogno del Minotauro, il Minotauro è il visitatore stesso, portato a ingannarsi sulla natura dell'albero.

METAFORA E CONOSCENZA NEL MEDIOEVO

1. DIFFICOLTÀ DELLA RICEZIONE DI Aristotele¹

Il contributo maggiore dato da Aristotele alla teoria della metafora è stato nel sottolinearne il valore cognitivo.² Siccome si è soliti considerare il Medioevo come l'epoca della riscoperta e quasi della canonizzazione di Aristotele, sarà interessante domandarsi se il Medioevo abbia in qualche modo recepito e fatto fruttare questo suggerimento aristotelico. Anticipiamo subito che l'avvio alla ricerca è stato dato dalla persuasione che la risposta sia negativa. Pertanto si tratta di capire perché non esista nel Medioevo una teoria della metafora come strumento di conoscenza, almeno nel senso aristotelico che si è detto. E la risposta, che cercheremo di documentare, è che non solo gli autori medievali hanno avuto accesso alla *Poetica* e alla *Retorica* molto tardi, ma che hanno conosciuto questi testi attraverso traduzioni alquanto fuorvianti. Vedremo poi quali siano state le altre fonti delle riflessioni medievali sulla metafora, e a quali altri strumenti (come ad esempio il concetto di *analogia entis*) sia stata assegnata una funzione cognitiva.

1.1 La metafora in Aristotele

L'aspetto che rende interessante per noi la teoria aristotelica della metafora non è solo il fatto che essa costituisca la prima trattazione rigorosa di questo tropo, ma è soprattutto (oggi) il fatto che questa prima teorizzazione della metafora non la considera mero ornamento del discorso ma le assegna una funzione cognitiva.

Il suggerimento principale della *Poetica*³ è da individuare in 1459a 8, dove si dice che la metafora è il migliore di tutti i tropi perché capire metafore vuole dire “sapere scorgere il simile” o “il concetto affine”. Il verbo usato è *theoreîn*, che vale per scorgere, investigare, paragonare, giudicare. Si tratta pertanto e chiaramente di un *verbum cognoscendi*. Aristotele fornisce esempi di metafore banali, come quella da genere a specie (*qui sta la mia*

nave) o da genere a specie (*Odisseo ha fatto diecimila buone imprese*), ma già elenca metafore poeticamente più interessanti quando parla della metafora da specie a specie (*attingendo la sua vita con la lama*). Quanto alle metafore per analogia sembra che elenchi espressioni già abbastanza codificate come *lo scudo di Dioniso* per la coppa e *la coppa di Marte* per lo scudo, o la sera come vecchiaia del giorno. Ma individua certamente una bella e originale espressione poetica in *seminando la divina fiamma* detto del sole, forse da Pindaro, e parimenti apprezza un quasi enigma come *vidi un uomo che ad un uomo con il fuoco il bronzo incollava*, detto della ventosa. Sono casi in cui la trovata poetica impone una investigazione sulla similitudine, suggerita, ma non così evidente.

I passi rilevanti del libro terzo della *Retorica* sono molti di più. È gradevole ciò che suscita ammirazione (*tò thaumastón*); la metafora si manifesta (*pháinesthai*) quando si esamina (*skopeîn*) una possibile convenienza o analogia; il talento della metafora non lo si prende a prestito da altri, e pertanto essa è materia non di mera imitazione ma di invenzione. Gli esempi di analogia che vengono provvisti non sono affatto banali, come il famoso esempio (1405a) per cui i pirati si autodefiniscono *provveditori* o *fornitori*. La mossa retorica è persuasiva perché insinua che sia il ladrone che il commerciante abbiano una proprietà comune, perché entrambi, direi, operano il passaggio di merci da una fonte al consumatore. L'identificazione della proprietà comune (oltre che spudorata) è ardita, perché si narcotizzano altre proprietà discordanti, come l'opposizione tra modo pacifico e violento, ma non si può negare che sia *ingegnosa* e che desti sorpresa, stimolando a riconsiderare il ruolo del pirata nell'economia mediterranea.

Dice Aristotele che occorre trarre le metafore dalle cose non evidenti, come in filosofia lo spirito sagace conosce, trova, vede (*theoreîn*) somiglianze tra cose distanti (1412a 12). D'altra parte si dice in 1405b che le metafore implicano degli enigmi. Quando, a proposito degli *asteîa* (1410b 6 sgg.) si dice che il poeta chiama la vecchiaia *kalámen*, stoppia, si specifica che tale metafora ci produce una conoscenza (*gnôsin*) attraverso il genere comune, in quanto entrambi appartengono al genere delle cose sfiorite. Entimemi eleganti sono quelli che ci fanno apprendere in modo

nuovo e veloce e in questo come in altri casi il *verbum cognoscendi* usato è *manthánein*, apprendere. Sono belli gli entimemi che si comprendono a mano a mano che vengono detti e che non erano già noti prima, oppure quelli la cui comprensione segue solo alla fine. In questi casi si dice che *gnôsis ghínetai*. Ed è ripudiata la metafora ovvia, che non colpisce affatto. Quando la metafora ci fa vedere le cose all'opposto di quanto si credeva, diventa evidente che si è imparato, e sembra che la nostra mente dica; "Così era, e mi sbagliavo."

Le metafore pertanto "mettono la cosa sotto gli occhi" (*tò poieîn tò prâgma prò ommáton*). Questo "mettere sotto gli occhi" torna varie altre volte nel testo e Aristotele sembra insistervi con convinzione; la metafora non è solo un trasferimento, ma è un trasferimento che è una evidenza immediata – ma evidentemente non consueta, inattesa e grazie alla quale si vedono le cose mentre agiscono (1410b 34), ovvero sono significate in atto.

Quanto ai numerosissimi esempi provvisti nel testo specie quelli che riguardano le similitudini (in 1406b 20 sgg.), è certo difficile dire se suonassero ardite alle orecchie dei contemporanei di Aristotele, ma sembrano costituire tutti esempi di arguzie inedite. Del pari si dica del brano sugli *asteîa* (1411b 22). Tutti gli esempi sono provocatori, e tanto poco erano usati prima, che si nomina il loro autore. Chiamare le triremi come *mulini variopinti* e le taverne come *banchetti attici* è un bel modo di far vedere qualcosa in modo inusitato.

Ma *che cos'è* che la metafora come dispositivo cognitivo ci fa vedere in modo nuovo? Le cose, oppure il modo in cui eravamo soliti vedere (e rappresentare) le cose?

Pare che sia solo nella cultura contemporanea che ci si è resi conto che spesso le metafore, per essere comprese, richiedono che si individui una nuova organizzazione categoriale e che, come dice Black (1979; trad. it.; 39-40), "alcune metafore ci rendono capaci di vedere aspetti della realtà che la stessa produzione di metafore aiuta a costituire. Ma non c'è nulla da stupirsi se si pensa che il mondo è certamente il mondo sotto una certa descrizione – o un mondo visto da una certa prospettiva. Certe metafore possono creare tale prospettiva."⁴ Però quando Aristotele diceva che l'invenzione di una bella metafora "mette sotto gli occhi" per la prima volta un rapporto inedito tra due

cose egli stava già dicendoci che la metafora impone una riorganizzazione del nostro sapere e delle nostre opinioni.

1.2 L'Aristotele Latino

È noto come sia stata lunga e tormentata la vicenda dell'*Aristoteles Latinus*. Boezio nel VI secolo aveva tradotto tutto l'*Organon*, ma solo una parte, e in forma largamente corrotta, ha circolato per secoli, quella detta *Logica Vetus*, vale a dire le traduzioni delle *Categorie* e del *De interpretatione*, accompagnate da quella dell'*Isagoge* di Porfirio e da alcuni altri trattati di Boezio sui sillogismi categorici e ipotetici, sulla divisione e sulla topica.⁵ Boezio aveva tradotto anche gli *Analitici primi*, i *Topici*, gli *Elenchi sofistici*, ma queste opere non avevano avuto circolazione finché nel XII secolo non erano state riviste o ritradotte, dal greco o dall'arabo,⁶ assieme agli *Analitici secondi*; essi erano già stati tradotti da Boezio, ma la versione era andata e perduta ed erano rimasti praticamente ignoti.⁷ Col XII secolo entrano anche i *Libri naturales*; la *Fisica*, il *De coelo et mundo*, il *De generatione et corruptione*, le *Meteore*, il *De anima*, i *Parva naturalia* sono dapprima tradotti dall'arabo poi dal greco. Anche la *Metafisica* appare in un primo tempo parzialmente in una *translatio vetustissima* di Giacomo Veneto e poi, sempre nel XII secolo (*translatio media*), in un'altra vasta porzione, dal greco. Tommaso d'Aquino avrà una versione completa solo quando Guglielmo di Moerbeke, completando la traduzione, gli fornirà anche il libro K. Al secolo XII risalgono anche versioni parziali dal greco dei *Libri morales*. Alla metà del XIII secolo Roberto Grossatesta traduce la *Nicomachea*, poi rivista da Guglielmo di Moerbeke, e solo degli anni sessanta dello stesso secolo Guglielmo fornisce una versione completa della *Politica*. Parimenti è nel XIII secolo che Michele Scoto traduce dall'arabo i libri sugli animali e un poco dopo li traduce anche Guglielmo di Moerbeke dal greco. Una traduzione del *De motu animalium* di altro autore era nota ad Alberto Magno.

Venendo ai due testi che c'interessano vediamo che Guglielmo di Moerbeke traduce la *Poetica* nel 1278, – e quindi, tanto per capirci, dopo la morte di Tommaso d'Aquino⁸ – mentre il *Commento Medio* di Averroè (del 1175) appare a opera di Ermanno il Tedesco intorno al 1256.

Sempre nel 1256 Ermanno il Tedesco fa una traduzione della *Retorica* dall'arabo. A questa traduzione si accompagna *Translatio Vetus* dal greco, anonima. E finalmente, verso il 1269 o 1270, appare una traduzione dal greco fatta da Guglielmo di Moerbeke.

Tutto questo ci lascia capire che *Retorica* e *Poetica*, se pure appaiono in latino, vi appaiono tardi (e mentre sta già sorgendo una *Logica modernorum* che di Aristotele è più interessata all'*Organon* che ad altre opere). Tommaso è il tipico esempio di pensatore che non è stato influenzato da alcuna suggestione aristotelica in merito, prova ne sia la sua teoria di una metafora che *non supergreditur modum litteralem* (di cui si dirà in 2.4)

1.3 Poetica; il commento di Averroè e la traduzione di Ermanno⁹

Averroè non conosce il greco, a mala pena conosce il siriano, e legge Aristotele in una traduzione araba del X secolo che proviene a sua volta da una versione siriana. Sia lui che le sue fonti fanno fatica a rendere i vari aspetti della poesia e della drammaturgia greca a cui Aristotele si rifà, e tentano pertanto di adattare gli esempi alla tradizione letteraria araba. Immaginiamoci allora che cosa il lettore latino potesse capire di Aristotele dalla traduzione che Ermanno il Tedesco fa di un testo arabo, il quale a sua volta cerca di capire la traduzione siriana da un testo greco ignoto.

Ermanno si era inoltre deciso a tradurre il solo commento di Averroè perché, dal testo arabo, a causa del diverso modo di mettere in metri e per la difficoltà dei vocaboli, non riusciva a dare un senso compiuto all'opera aristotelica, come dice nel Proemio.¹⁰

Oggi disponiamo di una traduzione inglese del testo arabo di Averroè (Butterworth, 1980) e confrontando i due testi non si può dire che Ermanno avesse frainteso i punti fondamentali. Ma certamente contribuisce alla confusione perché tenta di tradurre gli esempi poetici arabi, e talora li sostituisce con esempi latini presi dalla tradizione retorica (come quando Averroè propone come esempio di metafora un bel verso arabo, “i cavalli della giovinezza e le loro bardature sono state tolte”, per dire che nella vecchiaia vengono a mancare la guerra e l'amore, attività della giovinezza, Ermanno sostituisce con gli usuratissimi *pratum ridet* e

litus aratur). Certamente s'ingarbuglia sulla terminologia. Traduce quello che doveva essere il termine per la metonimia con *translatio* e quello per la metafora con *transumptio*, ma quando Averroè pone entrambi come specie del genere "sostituzione" usa il termine *concambium* (p. 42). Quando Averroè dice che i discorsi poetici sono imitativi, Ermanno traduce *imaginativi*, con risultati abbastanza disastrosi per la comprensione del testo (*ibid.*).

Peggio gli accade quando Averroè per "peripezia" e "riconoscimento" usa termini equivalenti a "rovesciamento" e "scoperta"; Ermanno non trova di meglio che tradurre *circulatio* e *directio*, non contribuendo certo a rendere perspicui i due concetti (p. 53).

Ma non tutte le colpe sono di Ermanno. Quando Butterworth (1980) dice che sul *Commento medio* gravano ingiuste condanne e che esso vale più di quanto si sia sinora ritenuto, egli forse afferma qualcosa di vero per quanto riguarda la comprensione di Averroè, ma è troppo indulgente per quanto riguarda una giusta comprensione di Aristotele.

Molti ricorderanno quella novella di Borges, intitolata "La ricerca di Averroè" (*L' Aleph*) in cui lo scrittore argentino immagina Abulgualid Mohammed Ibn-Ahmed Ibn-Mohammed Ibn-Rusd mentre cerca di commentare la *Poetica* aristotelica. Ciò che lo affanna è che egli non conosce il significato delle parole "tragedia" e "commedia", già trovate nove anni prima nel leggere la *Retorica*. Ed è ovvio, perché si trattava di forme artistiche ignote alla tradizione araba. Il sapore della novella borgesiana è dato dal fatto che, mentre Averroè si tormenta sul significato di quei termini oscuri, sotto le sue finestre dei fanciulli giocano a impersonare un muezzin, un minareto e i fedeli, e dunque fanno teatro, ma né essi né Averroè possono rendersene conto. Più tardi qualcuno racconta al filosofo di una strana cerimonia vista in Cina, e dalla descrizione il lettore comprende che si trattava di un'azione teatrale – ma i personaggi della novella non sono altrettanto acuti. Alla fine di questa vera e propria commedia degli equivoci, Averroè riprende a meditare su Aristotele e conclude che "Aristù chiama tragedia i panegirici e commedia le satire e gli anatemi. Mirabili tragedie e commedie abbondano nelle pagine del Corano e nelle iscrizioni del santuario".

I lettori sono portati ad attribuire questa situazione paradossale

alla fantasia di Borges, ma ciò che egli racconta è esattamente quello che era accaduto ad Averroè.¹¹ Tutto quello che Aristotele riferisce alla tragedia, nel *Commento medio* viene riferito alla poesia, e a quella forma poetica che è la *vituperatio* o la *laudatio*. Questa poesia epidittica si avvale di rappresentazioni ma (benché Averroè ricordi come agli uomini piaccia l'imitazione delle cose, non solo attraverso le parole ma altresì attraverso le immagini, il canto e la danza), ne parla solo come di rappresentazioni verbali. Tali rappresentazioni intendono *instigare ad azioni virtuose*, e perciò il loro intento è moralizzante. Il *prâgma* aristotelico diventa così una impresa virtuosa e volontaria (Ermanno; *operatio virtuosa, que habet potentiam universalem in rebus virtuosis, non potentiam particularem in unaquaque rerum virtuosarum*; p. 47). Averroè comprende che la poesia tende all'universale, e che il suo fine è suscitare pietà e timore per colpire gli animi. Ma anche questi procedimenti mirano a rendere persuasivi alcuni valori morali, e questa idea moralizzante della poesia impedisce ad Averroè di capire la concezione di Aristotele della fondamentale funzione catartica (non didascalica) dell'azione tragica.

Più "borgesiana" è la situazione quando Averroè deve commentare *Poetica* 1450a 7-14, dove Aristotele elenca le componenti della tragedia. Per Aristotele esse sono, come è noto, *mýthos, éthe, léxis, diánoia, ópsis* e *melopoiía*. Averroè intende il primo termine come "affermazione mitica" (Ermanno traduce *sermo fabularis*), il secondo come "carattere" (Ermanno traduce *consuetudines*), il terzo come "metro" (Ermanno; *metrum seu pondus*), il quarto come "credenza" e cioè come "abilità di rappresentare ciò che esiste e ciò che non esiste in tal modo o tal altro" (per Ermanno; *credulitas* ovvero *potentia representandi rem sic esse aut sic non esse*). La sesta componente viene rettammente intesa come "melodia" (*tonus*), ma evidentemente Averroè pensa a una melodia poetica, non alla presenza di musicisti in scena. Il dramma avviene con la quinta componente, *ópsis*. Averroè non può pensare che vi sia rappresentazione spettacolare di azioni, e traducendo *ópsis* con *nazar* pensa a qualcosa che porta alla "scoperta della correttezza delle credenze", vale a dire un tipo di argomentazione che dimostra la bontà delle credenze rappresentate (sempre a fini morali). Ed Ermanno non può che adeguarsi e traduce *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis non per sermonem persuasivum*

(hoc enim non pertinet huic arti neque est conveniens ei) sed per sermonem representativum.

Così fraintendendo lo spettacolo, Averroè dice a questo punto (p. 79) che la poesia epidittica non usa l'arte della dissimulazione così come fa la retorica, ed Ermanno traduce *non utitur carmen laudativum arte gesticulationis neque vultu acceptione sicut utitur hiis retorica* (p. 50). D'altra parte Averroè era stato tratto in inganno da 1450b 18 sgg. dove Aristotele dice che lo spettacolo, pur essendo allettante, non è peculiare all'arte poetica, in quanto la tragedia funziona anche senza esecuzione e senza attori. Così la concessione aristotelica (la tragedia può *anche* essere letta) si trasforma nell'annullamento della *ópsis*. In tal modo, almeno così come perviene ai lettori del Medioevo latino, il testo aristotelico sembra escludere l'unico aspetto veramente teatrale della tragedia.

Infine si ha equivoco totale a proposito di 1451 36- 1451b 14, dove Aristotele oppone la poesia alla storia, nel senso che la poesia narra fatti possibili, vuoi verosimili, vuoi necessari, ma sempre generali, mentre lo storico espone eventi reali ma particolari. Qui Averroè (pp. 83-84) fraintende radicalmente; dice che il poeta parla di cose esistenti e possibili, e sovente parla di cose universali mentre "coloro che inventano parabole e storie" (e cioè quelli che per Aristotele erano gli storici) fingono cose false, inventano individui inesistenti e trovano per essi dei nomi. Ermanno traduce (p. 52) *poete vere ponunt nomina rebus existentibus, et fortassis loquuntur in universalibus* e, trasformando lo storico in un *factor* (e cioè un raccontatore di favole) dice che esso *figit individua quae penitus non habent existentiam in re, et ponitur eis nomina*.

Averroè sembra sensibile alla tematica della metafora, perché ne parla subito all'inizio del suo commento (pp. 60-61), quando Aristotele invece non ne dice nulla e si limita a discutere di imitazione. Per Averroè i componimenti poetici sono imitativi quando paragonano una cosa a un'altra, e fa gli esempi di casi in cui si descrive qualcosa "come se" fosse un'altra (Ermanno; 42, per queste "particole di comparazione" parlerà di *sinkategoremata similitudinis*); ma cita anche casi di "sostituzione", un procedimento generico di cui sono specie la metafora e la metonimia. Per la metafora Averroè parla subito di analogia, e

cioè di relazione a quattro termini. Proprio in questo contesto fa un'affermazione comune alla filosofia araba, e che avrà notevole influenza su quella latina, e cioè che *la poetica appartiene all'arte logica*.¹²

In un altro contesto in cui Aristotele non ne fa cenno, Averroè, trattando di queste cose percepibili dai sensi rese attraverso altre cose altrettanto percepibili sembra accennare a metafore, dato che parla della conoscenza prodotta da nomi di costellazioni come il Cancro (nel senso di granchio). Pare dire che questi accostamenti generano incertezza (o almeno che sono introdotti da espressioni di incertezza) e quindi una sorta di sforzo conoscitivo, mentre sono meno interessanti i paragoni che non generano incertezza (p. 97). Traduce Ermanno; *ut fiat representatio rerum sensibilium per res sensibiles quarum natura sit ut quasi in dubio ponant aspectorem, et estimare faciant eum presentes esse res ipsas* (p. 59). Qui si sarebbe vicini a una nozione conoscitiva dei tropi. Ma poco prima Averroè ha detto che queste pitture imitative devono attenersi a formule comunemente impiegate, ovviamente per non generare difficoltà. Il dubbio si scioglie quando si comprende che si sta commentando 1454b 19-21, dove si analizzano i metodi per rendere interessante il riconoscimento o agnizione, e che quindi l'incertezza è dovuta alla riconoscibilità di segni caratteristici (Aristotele sta parlando di cicatrici, monili ecc.). Forse Averroè, non pensando al colpo di scena teatrale, tratta la materia con qualche esitazione (altrimenti non avrebbe introdotto l'esempio del Cancro) e con pari confusa esitazione lo segue Ermanno.

Di metafora pare anche si tratti a proposito di 1455 4-6. Aristotele si sta occupando dell'agnizione per sillogismo, come quando nelle *Coefore* Elettra argomenta che è arrivato uno uguale a lei, ma nessuno può essere uguale a lei se non Oreste. Averroè intende che in questo caso si parli di un individuo che è simile a un altro, per somiglianza di costituzione o temperamento (p. 104). Ermanno è trascinato da questo discorso sulla similarità a parlare di *metaphorica assimilatio* (p. 60), il che è evidentemente un fraintendimento.

Alla metafora si arriva invece a proposito di 1457b sgg. La parola, come dice Aristotele, può essere o comune, o barbarismo, o metafora, o ornamento (più altre forme meno interessanti dal

nostro punto di vista). Averroè (pp. 121-122) si adegua a quella distinzione, e così Ermanno (p. 67) che definisce la metafora come nome *primarium, intromissum aliunde, transumptum, o facticium*. Parimenti viene seguita la distinzione aristotelica tra metafore da genere a specie e viceversa, da specie a specie, o per analogia, e viene mantenuto persino l'esempio della vecchiaia come sera della vita.

Averroè (e il suo traduttore) si attengono al dettato aristotelico; è certamente utile usare parole inconsuete se si vuole colpire l'immaginazione del lettore, ma non bisogna esagerare per non cadere nell'enigma. Quanto al passo di 1459a 8, in cui Aristotele introduce la conoscenza del concetto affine (con il verbo *theoreîn*), Averroè sembra non cogliere il suggerimento e si limita a dire che "quando la similarità della sostituzione è molto forte, essa rende l'imitazione e la comprensione più eccellente" (p. 134). Ermanno traduce *quando enim commutatio vehementer fuerit assimilationis, inducet bonitatem imaginationis et comprehensionis complectiorem rei representatae simul* (p. 71). Il tutto è certamente più debole di quanto non sia nel testo aristotelico.

Nel complesso è difficile dire quanto il commento averroistico potesse colpire l'immaginazione dei latini, perché essi avevano a che fare con metafore tratte dalla poesia araba e malamente rese da Ermanno. Certamente esse dovevano suonare inopinate alle orecchie del lettore latino, e dunque avrebbero potuto suggerire un invito all'arditezza. Che dire dell'effetto che potevano produrre metafore come *Iam sol inclinatur et nondum perfecisti, et subdivisus in horizonte est quasi oculos strabi vel luscii*, oppure *Non est denigratus oculos antimonii pulvere, ut nigros habens oculos a natura* ? (pp. 59-60)

Si vedano infatti i pochi commenti medievali dedicati al testo averroistico, almeno prima dell'uso che ne farà Egidio Romano. Questi testi sono riportati da Dahan (1980; 193-239) e sono delle glosse sulla *Translatio Hermanni*, una *Quaestio in Poetiam* e l'*Expositio supra Poetiam* di Bartolomeo da Bruges. Si tratta di riassunti abbastanza pedestri del testo averroistico, che non aggiungono nulla che possa servire sia alla comprensione di Aristotele che a quella di Averroè. Al massimo nelle prime glosse, là dove Ermanno parla di *translatio* e *transumptio* come due specie di *concambium*, si introducono due esempi, forse presi dal *De*

consolatione boeziano, vale a dire sicut enim se habet liberalis ad pecuniam, sic mare ad aquas e sicut mare arenis siccis aquas ministrat, sic liberalis egentibus pecuniam, che sembrano entrambi casi di transumptio.

1.4 Poetica: la traduzione di Guglielmo di Moerbeke¹³

Rispetto al commento di Averroè/Ermanno, la traduzione di Moerbeke appare molto più fedele ad Aristotele, anche se talora è vittima di manoscritti greci che lo sviano. Quando in 1457b 32 Aristotele dice che lo scudo potrebbe essere chiamato “coppa senza vino” (áoionon), Moerbeke legge oínou e traduce *puta si scutum dicat ‘fyalam’ non Martis sed vini* (p. 27).

Di fronte all’indovinello della ventosa, sempre seguendo la versione del suo manoscritto, traduce *virilem rubicundum ut est ignitum super virum adherentem* (p. 28). Ma traduce bene *seminans deo conditam flammam* e altre citazioni.

Sono tradotti in modo corretto (ma per semplice calco) *tragodía* e *komodía*. Ma non dimentichiamo come questi termini potessero apparire oscuri a un medievale; secondo Guglielmo di Saint-Thierry (*Comment. in Cant.*, PL 180) la commedia è una storia che, malgrado contenga passaggi elegiaci che parlano dei dolori degli amanti, si risolve in lieto fine; per Onorio di Autun (*De animae esilio et patria*, PL 172) le tragedie sono poemi che trattano della guerra, come quello di Lucano, mentre le commedie cantano le nozze, come le opere di Terenzio. E infatti la *Commedia* di Dante è tale non perché sia opera teatrale ma perché ha un finale lietissimo. Ugo di San Vittore (*Didascalicon* II, 27; PL 176) dice che l’arte dello spettacolo prende il nome di arte teatrale dalla parola teatro, luogo dove i popoli antichi si radunavano per i divertimenti, e nel teatro venivano recitate ad alta voce vicende drammatiche, con letture di poemi oppure con rappresentazioni di attori e maschere. Nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia troviamo una classificazione dei generi letterari dove la tragedia è definita *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*, mentre la commedia è *carmen jocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium* (cfr. De Bruyne, 1946, II, 3, 3). Uno dei non molti testi in cui pare che si profili una idea della tragedia classica (ma per sentito dire) è l’*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (II, 5, in

Faral, 1958) dove tra le arti si cita la tragedia *inter ceteras clamitans boatu*, la quale (citando Orazio, *Ars poetica* 97) *projicit ampullas et sexquipedalia verba* e, prosegue Matteo, *pedibus innitens coturnatis, rigida superficie, minaci supercilio, assuetae ferocitatis multifariam intonat conjecturam*. Poco per capire il concetto di tragedia in Aristotele, ma abbastanza per capire cosa fossero le azioni teatrali, visto che il Medioevo aveva presenti i ludi dei giullari e degli *histriones*, e il mistero sacro.

Pertanto nella traduzione di Moerbeke (pp. 9-10) la mimesi viene resa con *imitatio*, pietà e terrore con *misericordia* e *timor*, *páthos* con *passio*, le sei parti della tragedia diventano *fabula*, *mores*, *locutio*, *ratiocinatio*, *visus* e *melodie*, si capisce che la *ópsis* riguarda l'azione mimica dello *hypokrités* e cioè dell'istrione; si parla di *peripéteia* e *anagnórisis* (*idest recognitiones*), ed è chiara la distinzione tra il poeta e lo storico. Si rendono con fedeltà le opposizioni tra stile chiaro e pedestre, anche se poi si traduce *glôtta* con *lingua*, rendendo forse poco perspicua la natura del barbarismo. Moerbeke traduce in modo accettabile 1457b 1 sgg., dove si definisce la metafora.

Nel cruciale 1460a 1-2, dove Aristotele dice che “usare bene la metafora significa percepire con la mente il concetto affine” e usa a tale scopo *theoreîn*, Moerbeke traduce *nam bene metaforizare est simile considerare* (p. 29). Forse il verbo *considerare* ha una valenza meno forte di quello greco ma rinvia in ogni caso all'universo della conoscenza.

In conclusione, il lettore latino avrebbe potuto avere una buona idea del testo aristotelico, senza che tuttavia nulla sottolineasse con particolare energia i suggerimenti in senso cognitivo.

1.5 Retorica: la traduzione di Ermanno il Tedesco

Si era ricordato che della *Retorica* erano apparse una traduzione dall'arabo di Ermanno il Tedesco, un'anonima *Translatio Vetus* e, tra 1269 e 1270, la traduzione di Guglielmo di Moerbeke dal greco. Per lungo tempo hanno circolato notizie imprecise sulla *Retorica* di Ermanno il Tedesco. Il titolo, *Averroes in Rhetoricam*, aveva indotto alcuni a pensare che si trattasse della traduzione del *Comento medio* di Averroè. Poi, anche a causa di altri manoscritti che recavano una *Didascalìa in Rhetoricam*

Aristotelis ex glosa Alfarabi (là dove il commentario aristotelico di Al Fārābī era già all’origine incompleto), si riteneva che il testo di Ermanno utilizzasse solo testi arabi. Solo recentemente (Boggess, 1971) si è appurato che Ermanno dall’arabo aveva tradotto il testo aristotelico, inserendo brani del commento di Averroè e del *Shifa* di Avicenna quando i manoscritti di cui disponeva erano manchevoli (ma sempre rendendo esplicita l’inserzione). Nella traduzione delle glosse di Al Fārābī, Ermanno dice esplicitamente di aver tradotto dall’arabo in latino la *Retorica* aristotelica, e lo ripete nel prologo alla traduzione della *Retorica*.

Vedremo dopo quali problemi ponesse al lettore latino questa traduzione difficoltosissima, della cui insufficienza era cosciente lo stesso traduttore. Inoltre ne conosciamo solo due manoscritti completi, e uno frammentario, così da farci supporre che abbia circolato pochissimo.¹⁴

Un esempio dell’imbarazzo del traduttore è dato dagli *asteîa*. Alla fine del capitolo 10 Ermanno decide di saltare parti del testo aristotelico che non riesce a tradurre e commenta; *Plura talia exempla ad idem facientia, quia greca sapiebant sententiam non multum usitatam latinis, dimissa sunt, et subsequitur quasi conclusio auctoris*. Per non dire che in un manoscritto (Toledo, cfr. Marmo 1992; 32, nota 8) al capitolo 11 si dice *Ideoque pulchre dicit Astisius in suis transumptionibus quasi ante oculos statuende ea que transumendo loquitur*. Il che lascia pensare che l’originale arabo avesse inteso *asteîa* come nome proprio, ed Ermanno si sia accodato a questa interpretazione.

1.6 *Retorica: Translatio Vetus (V) e traduzione di Guglielmo di Moerbeke (G)*¹⁵

In riferimento ai punti chiave del testo aristotelico elencati in 1, esamineremo ora le soluzioni fornite da V e da G.

1404b 12. Che dolce sia ciò che è “straniero” e *thaumastón* appare abbastanza chiaro sia in V (*mirabiles enim absentium, delectabile autem mirabile est*) che in G (*admiratores enim advenarum sunt, delectabile autem quod mirabile est*).

1405a 9. V dice che *manifestum et delectabile et externum habet maxime metaphora, et assumere non est ipsam ab alio*. G traduce

evidentiam et delectationem et extraneitatem habet maxime metaphora, et accipere ipsam non est ab alio. Entrambi lasciano capire che non si fanno buone metafore per mera imitazione di quelle già codificate.

1405a 12. Verbi come *phaînesthai* e *skopeîn* sono resi in V da *videri* e *intueri* e da G come *apparire* e *intendere*. Dunque sono *verba cognoscendi*.

1405a 24. V non coglie l'arguzia dei pirati come fornitori e traduce malamente *et latrones se ipsos depredatores vocant*. Invece G giustamente parla di *acquisitores*.

1405b 12. Viene ben intesa l'idea che la metafora mette sotto gli occhi (*in faciendo rem coram oculis* in V e *in faciendo rem pre oculis* in G). Del pari tutte le traduzioni successive della stessa espressione sono corrette.

1406b 20. I traduttori sono imbarazzati, e non senza ragione, dalla distinzione tra metafora ed *eikón*. V traduce dapprima *eikón* con *conueniens*, rendendo oscura l'espressione *est autem et conueniens metaphora*, ma subito dopo rende lo stesso termine con *ymagines*. G traduce *assimilatio*. Ma il contesto chiarisce in entrambe le traduzioni che si tratta di una similitudine (per entrambi Achille *ut leo fremit* o *fremuit*).

1410b 6 sgg. Siamo alla definizione degli *asteîa*. V rende il termine con *solatiosa* e G mantiene *aste î a*. Specie nel secondo caso si deve pensare che il lettore medievale non capisse di che cosa si parlava (vedi in Marmo, 1992, gli equivoci che ne derivano nel commento di Egidio Romano). Ci si attenderebbe che il concetto venga chiarito coi moltissimi esempi forniti da Aristotele, ma sfortunatamente la traduzione di questi motti arguti non è soddisfacente. Molti esempi aristotelici vengono bellamente saltati. In V le triremi come mulini multicolori diventano *milonas curvas*, e in G *molares varios*. La pietra che rotola svergognata per la pianura diventa in V *lapis [...]* *inverecundus ad eum qui est inverecundus*, e in G *lapis [...]* *qui inverecundus ad facile verecundabilem*. Il giavellotto che si slancia impetuoso attraverso il petto in V non viene tradotto e in G appare un inopinato *gibbosa falerizantia*. In V la metafora della stoppia per la vecchiaia diventa un incomprensibile *quando enim dicit senectutem bonam, facit doctrina et cognitione propter genus*. G più propriamente traduce *quando enim dixit senectutem calamum*

fecit disciplinam et notitiam per genus. In 1412a 13 sgg., la metafora di Archita sulla somiglianza tra un arbitro e un altare (entrambi rifugio di chi ha sofferto di un'ingiustizia) diventa in V *sicut Archites dixit idem esse propter hanc et altarem* (perché forse il suo manoscritto, invece di *diaitetên*, arbitro, recava *dià taúten*), mentre G non commette questo errore. Rimane pertanto dubbio quanta eccitazione potesse provare il lettore medievale di fronte a pseudo-arditezze così oscure, talora avvertite come scipite o insensate.

Curiosamente, per lo stesso brano, entrambi i traduttori rendono bene la parte concettuale. In V i buoni entimemi *faciunt nobis doctrinam expeditam*, e per essi si parla di *cognitio* (che è la *gnôsis aristotelica*). G dice che i buoni entimemi *faciunt nos addiscere celeriter* e che *cum hoc quod dicuntur notitia fit*. Del pari appare chiaro, anche se reso in modo ellittico, che la metafora deve farci vedere le cose in azione e che, come la filosofia, deve farci *inspicere* (che ben traduce *theoreîn*) una somiglianza *a propriis et non manifestis* (V), mentre G parla più debolmente, ma con chiarezza, di un'argutezza che fa *bene considerare similitudinem in multibus distantibus*. Quando V si trova di fronte (in 1412a 17) al termine *epipháneia* traduce arditamente *epyphania* (mentre G non coglie la significazione di apparizione e rivelazione e dice *in superficie*).

Bene viene reso il brano di 1412a 18, dove Aristotele dice che, di fronte all'arguzia ardita, il lettore stupito riconosce che non aveva visto bene le cose e si era sbagliato (anche se poi V, dopo aver tentato di tradurre l'esempio delle cicale che cantano da sottoterra, salta un breve brano sugli enigmi e rende l'idea di parole inedite con *inania*). G invece traduce il brano sugli enigmi (che sanno *nova dicere*) e rende l'idea della parola inedita (*inopinatum*) e del paradosso che ne consegue.

In conclusione, le due versioni potevano lasciare capire la posizione aristotelica ma è dubbio se i termini tecnici fossero immediatamente evidenti, e la traduzione degli esempi certo non aiutava a comprenderne meglio la definizione.

1.7 Sfortuna medievale di Poetica e Retorica

La scarsa attenzione che il Medioevo ha prestato a queste

traduzioni è dovuta a vari motivi. Il primo è che sino al XII secolo la retorica apparteneva al Trivio, ma ne era esclusa la poetica. Così (osserva Dahan, 1980) della poetica non si occupano Alano di Lilla nel suo *Anticlaudianus*, Onorio di Autun, Roberto Grossatesta (nel *De artibus liberalibus*), Ugo di San Vittore, Giovanni di Dacia nel *De divisione scientiae* ecc.

Verso il XII secolo si afferma un'altra divisione delle scienze, di origine stoica, per cui la filosofia si suddivideva in logica, etica e fisica, e a questo punto sia poetica che retorica facevano parte della logica. L'idea è già presente in Agostino, ma si veda la definizione isidoriana in *Etymologiae* II, 24, 3; *Philosophiae species tripartita est; una naturalis, quae graece physica appellatur [...]; altera moralis, quae graece ethica dicitur [...]; tertia rationalis, quae graece vocabulo logica appellatur.*

Sempre nel XII secolo, attraverso Gundisalvi, si afferma in Occidente la classificazione araba in cui poetica e retorica sono viste come parte integrante dell'*Organon* aristotelico (vedi per esempio Avicenna, *Shifa* e il *De scientiis* di Al Fārābī). Come aiuto agli studiosi di logica Ermanno infatti presentava la sua traduzione (*suscipiant igitur, si placet, et huius editionis Poetriae translationem viri studiosi, et gaudeant se cum hac adeptos logici negotii Aristotilis complementum*).

Pur non conoscendo la *Retorica* aristotelica, Alberto Magno fa della retorica una disciplina logica (vedi per esempio *Liber de praedicabilibus* I, 4) e nel *Liber primus Posteriorum Analyticorum* include nella logica anche la poetica (cfr. Dahan, Rosier-Catach, eds., 1998; 77 e Marmo, 1990; 159-163). < < a id="footnote16"> 16

In quanto parti della logica, poetica e retorica venivano intese come discorsi persuasivi che possono essere usate a fini politici e morali, e Gundisalvi appunto definisce la poetica come una parte della scienza civile, che è da parte propria parte dell'eloquenza, e che ha lo scopo di dilettere e insegnare sia nella scienza che nei buoni costumi.

Chi salda la posizione araba (retorica e poetica come parte della logica, e loro finalità morale e civile) è Ruggero Bacone (cfr. Rosier-Catach, 1998). Bacone, ispirato dalla traduzione che Gerardo di Cremona ha fatto del *De scientiis* di Al Fārābī, nella *Moralis philosophia* (che costituisce la settima parte dell'*Opus*

majus), intende stabilire un metodo per convincere gli infedeli della superiorità del cristianesimo e lo individua nei discorsi retorici e poetici. Egli cerca un *sermo potens ad inclinandum mentem* e il linguaggio (afferma nell'*Opus majus* III) vale più di ogni guerra. Se gli argomenti dialettici e dimostrativi potevano muovere l'intelletto speculativo, poetica e retorica possono smuovere l'intelletto pratico (*Opus majus* III).

L'argomento poetico non ha nulla a che vedere col vero e col falso. La poetica è lo studio dei modi di muovere emotivamente l'ascoltatore mediante uno stile magniloquente, e il massimo esempio di discorso poetico è dato dalle Sacre Scritture. Nella *Moralis philosophia* l'imitazione (*similitudo*) è vista come il modo di comparare per esempio la virtù alla luce e il peccato alle cose orribili.

Sempre Bacone in *Communia mathematica* dirà che l'argomento poetico fa uso di bei discorsi affinché l'animo sia conquistato dall'amore per la virtù e apprenda a odiare il vizio. A questo servono quegli ornamenti che sono il metro e il ritmo, come peraltro accade anche per testi della Scrittura.¹⁷

Indipendentemente da Bacone, l'idea che poetica e retorica siano parte della logica e riguardino la scienza morale e civile si fa sempre più strada in coloro che avranno avvicinato le prime traduzioni aristoteliche. Si può dunque capire come chi discutesse di tali problemi fosse poco interessato a una semiotica dell'*elocutio*, e quindi a uno studio tecnico delle metafore, e puntasse maggiormente l'attenzione sui modi dell'argomentazione.

Tommaso mostra di conoscere queste traduzioni (salvo evidentemente quella della *Poetica* da parte di Moerbeke) ma nel suo commento agli *Analitici posteriori* I vede la logica come giudicativa (*Analitici primi* e *secondi*), sofistica (*Elenchi*) e inventiva (*Topici*, *Retorica* e *Poetica*). Quindi *poetae est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam praecedentem representationem*.

Buridano farà accenno al fatto che la poetica, invece di dire chiaramente le cose come la retorica, a fini sempre peraltro educativi *scientiam delectabiliter obscurare nititur, per verborum transuptionem* (cfr. Dahan, 1998; 186).

Ma Bacone è colui che ci indica un'altra ragione per la scarsa

circolazione che hanno avuto le volgarizzazioni o traduzioni aristoteliche; esse erano mal tradotte e di difficile comprensione. Bacone dice di avere conosciuto direttamente Ermanno. Nella *Moralis philosophia* VI afferma che Ermanno gli avrebbe confessato (*dixit michi*) che non conosceva abbastanza la logica per tradurre bene la retorica e che per queste ragioni non aveva osato tradurre la *Poetica*, limitandosi a tradurre il commento di Averroè. Dunque, osservava, non possiamo sapere come Aristotele la pensasse sulla poetica e possiamo solo “annusare” ciò che voleva dire, non gustarlo, come accade del vino troppo trasfuso da un recipiente a un altro.¹⁸

Bacone dice nell'*Opus majus* I che i moderni trascurano due libri di logica, di cui uno è tradotto col commento di Al Fārābī e l'altro è una esposizione di Aristotele fatta da Averroè, e tradotta senza che se ne riproduca il testo del filosofo.¹⁹ Nell'*Opus majus* III si ripete che della logica aristotelica e dei commentari di Averroè pochi sono tradotti in latino, e i pochi tradotti non vengono letti.²⁰ Sempre nella *Moralis philosophia* (V, 255) cita il commentario alla *Poetica* di Averroè come unica fonte sul testo aristotelico, ma riconosce che anch'esso è noto a pochi.²¹ Nell'*Opus majus* III si lamenta delle traduzioni da Aristotele, condotte *cum defectu translationis et squalore* – tal che da esse non si possa capire nulla – e osserva quale danno sia stato questo per la cultura del suo tempo.

Da questi testi si deduce che Bacone non conosceva ancora la traduzione della *Retorica* di Moerbeke, che infatti apparirà dopo e che forse egli avrebbe trattato con maggiore indulgenza. Ma l'opinione di Bacone, che era molto severa verso quasi tutti i traduttori, senza che egli vi opponesse dei propri criteri per la traduzione corretta (cfr. Lemay, 1997), ci dice che, se pure circolavano, i testi averroistici erano conosciuti da pochi, e da questi pochi guardati con sospetto. In ogni caso le traduzioni erano poco disponibili in ambiente universitario, fuori dal quale peraltro Bacone lavorava. Tommaso cita della *Retorica* tradotta da Ermanno un breve passo nella *Summa contra gentiles*, e più tardi nella *Summa Theologiae* I-II, 29, 6 lo riprende nella citazione di Moerbeke. Ma appunto la traduzione moerbekiana avrà più fortuna, circolerà in numerosi manoscritti, e sarà alla base del commento alla *Retorica* fatto da Egidio Romano tra 1272 e

Proprio perché dispone di una traduzione meno fantasiosa delle precedenti, la teoria della metafora di Egidio appare indubbiamente più matura. Sia in Marmo (1998) che nel capitolo 7 di Eco e Marmo (2005),²³ si vede come Egidio elabori una strategia di confronto critico tra le varie traduzioni.

Ma siamo verso la fine del XIII secolo. Al commento di Egidio seguiranno quelli di Giovanni di Jandun e di Buridano²⁴ ma, potremmo dire, troppo tardi perché la teoria aristotelica della metafora potesse avere qualche influenza decisiva sul pensiero scolastico. Come si vedrà nel prossimo capitolo, la metaforologia medievale avrà altre origini, altri testi ispiratori, altri esiti.

In questa sede ci è parso interessante mostrare quanto l'assenza di una teoria cognitiva della metafora nella Scolastica dei secoli aurei sia dovuta a difetti di traduzione.

1 Rielaborazione di una comunicazione tenuta presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna nel marzo 2001 in occasione di un ciclo sulla fortuna della teoria aristotelica della metafora. Questa comunicazione era stata poi rivista e arricchita, specialmente per quanto riguardava il contributo di Egidio Romano, e come "La teoria aristotelica della metafora nel Medioevo" era apparso a firma Umberto Eco e Costantino Marmo in Lorusso, ed. (2005). La presente versione (poi pubblicata in Eco, 2007) si limita a rielaborare il mio intervento del 2001, anche se tiene conto di osservazioni e precisazioni dovute a Costantino Marmo.

2 Cfr. in proposito Lorusso (2005), Manetti (2005), Calboli Montefusco (2005), Calboli (2005).

3 Le citazioni dalla *Poetica* sono dalla traduzione di Carlo Gallavotti per l'edizione Valla-Mondadori (1974).

4 Sul fatto che la metafora non scopre la similarità, bensì la costruisce, ed è strumento conoscitivo non tanto perché ci fa conoscere meglio una data cosa ma anzitutto perché ci fa scoprire un nuovo modo di organizzare le cose vedi, oltre a Black, anche Ricoeur (1975; 246) o Lakoff, Johnson (1980; 215).

5 Si tratta di *Introductio in syllogismos categoricos*, *De categoricis syllogismis*, *De hypotheticis syllogismis*, *De divisione* e *De differentiis topicis* (PL 64). Solo nel XIII secolo Guglielmo di Moerbeke avrebbe proposto nuove traduzioni dei trattati aristotelici, oltre a una traduzione del commento di Ammonio al *De interpretatione*, con testo aristotelico intero.

6 La traduzione boeziana degli *Elenchi sofistici*, per esempio, fu rivista da Giacomo Veneto nel XII secolo e fu ritradotta, con modesta circolazione, nel XIII da Guglielmo di Moerbeke.

7 È solo con la traduzione dal greco di Giacomo Veneto (XII secolo), la sua revisione a opera di Guglielmo di Moerbeke (XIII), con la traduzione dall'arabo

di Gerardo di Cremona (fine secolo XII) e il commento di Roberto Grossatesta (ca. 1230) che questo testo entra nella cultura medievale, venendo ascrivito a pieno titolo in quella che sarà detta *Logica nova*.

8 D'altra parte dell'epoca sono noti solo due codici. La *Poetica* entra nel mondo umanistico solo attraverso la traduzione latina dal greco di Giorgio Valla (1495). A Valla era ignota la traduzione di Moerbeke.

9 Il *Commento medio* sulla *Poetica* appare in inglese in Butterworth (1980). Il testo di Ermanno è reperibile come "Averrois expositio seu Poetria Ibn Rosdin" in *Aristoteles Latinus, De arte poetica* (Minio-Paluello, ed., 1968). Le citazioni da entrambe le opere rinviano alle pagine di queste edizioni moderne.

10 "Postquam, cum non modico labore consummaveram translationem *Rhetorice* Aristotelis, volens mittere ad eius *Poetria*m, tantam inveni difficultatem propter inconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico, et propter vocabulorum obscuritatem, et plures alias causas, quod non sum confisus me posse sane et integre illius operis translationis studiis tradere latinorum" (p. 41).

11 Probabilmente Borges desume le sue informazioni dal minuzioso riassunto dei due *Commentari* che fa Marcelino Menéndez y Pelayo (1883, I).

12 Sulla fortuna di questa tesi vedi Marmo (1990).

13 Anche la traduzione di Moerbeke appare nell'*Aristoteles Latinus* edizione Minio-Paluello (1968) e alle pagine di questa edizione si riferiscono le nostre citazioni.

14 Per tutte queste notizie e per i brani citati cfr. Boggess (1971).

15 I riferimenti testuali, numero delle pagine compresi, sono a Minio-Paluello, ed. (1978).

16 Per trovare classificazioni che includono la poetica in posizione autonoma bisogna attendere Egidio Romano, anche se Dahan (1980; 178) trova già accenni a questa posizione in Guglielmo di Conches e Riccardo di San Vittore.

17 "Utitur sermonibus pulchris et in fine decoris, ut rapiatur animus subito in amorem virtutis et felicitatis, et in odium vicii et pene perpetue que ei respondent. Et ideo sermones poetici qui sunt completi et pulchritudine et efficacia movendi animum debent esse ornati omni vetustate loquendi prosaice at astricti omni lege metri et ritmi, sicut Scriptura Sacra [...] ut decore et suavitate sermonis animus subito et fortiter moveatur (cfr. Hackett, 1997; 136, nota 6).

18 "Olfacere ejus sententiam, non gustare. Vinum enim, quod de tercio vase transfusum est, virtutem non retinet in vigorem" (*Moralis Phil.*, VI, 267, cit. in Rosier-Catach, 1998; 95, a cui dobbiamo anche i riferimenti che seguono).

19 "Moderni [...] duos libros logicae meliores negligunt, quorum unus translatus est cum Commentum Alpharabii super librum illum, et alterius expositio per Averroem facta sine textu Aristotelis est translata."

20 "Quoniam autem libri Logica Aristotelis de his modis, et commentarii Avicennae, deficiuntur apud Latinos, et paucae quae translata sunt, in usu non habentur nec leguntur, ideo non est facile esprimere quod oporteat in hac parte."

21 “Quoniam vero non habemus in latino librum Aristotelis de hoc argomento [la *Poetica*], ideo vulgus ignorat modum componendi ipsum; sed tamen illi, qui diligentes sunt, possunt multum de hoc argomento sentire per Commentarium Averrois et [forse in] librum Aristotilis, qui habetur in lingua latina, licet non sit in usu multitudinis.”

22 L’attenzione sui due testi aristotelici si risveglia se mai nel XIV secolo, dove citazioni della traduzione di Ermanno appaiono in alcuni florilegi; cfr. Boggess (1970).

23 Dovuto integralmente a Marmo.

24 Ancora inediti, vedi Marmo (1992).

2. DALLA METAFORA ALL' ANALOGIA ENTIS²⁵

2.1 Poetiche e retorica

Visto come l'idea del valore cognitivo della metafora, quale si delineava in Aristotele, non abbia fatto presa sul pensiero del Medioevo latino, si tratta ora di vedere come si sia sviluppata in quell'ambiente un'idea di metafora non immediatamente legata alle definizioni aristoteliche.

Le idee sulle *figurae elocutionis* pervengono al Medioevo dalla retorica classica, e massime dalle opere retoriche ciceroniane, dalla *Rethorica ad Herennium* e da Quintiliano, oltre che da grammatici latini come Donato e Prisciano. Quanto, passando attraverso questi autori, le nozioni aristoteliche si trasformino è abbastanza evidente dalle divisioni della metafora proposte da Quintiliano (*Institutio* VIII, 6). Se per Aristotele nella *Poetica* (1457b) la metafora era il trasferimento del nome proprio di una cosa a un'altra, anche per Quintiliano si parla di *verbi vel sermonis a propria significatione in alia cum virtute mutatio*, così che si muti non solo la forma delle parole soltanto, *sed et sensuum et compositionis*. Ma Aristotele distingueva le metafore per trasferimento dal genere alla specie, dalla specie al genere, da specie a specie o per analogia, mentre Quintiliano, se pure parla di comparazione (come in *quest'uomo è un leone*, che è similitudine abbreviata), considera però comparazioni o sostituzioni tra generi animati (il pilota per il cocchiere), tra animato e inanimato (*allenta le briglie alla flotta*), tra inanimato e animato (*il muro degli argivi* per la loro resistenza), e per attribuzione d'animatezza a cosa inanimata (*il fiume che s'indigna con il ponte*). Inoltre questi quattro modi si dividono in sottospecie che contemplano il cambiamento dal razionale al razionale, dall'irrazionale al razionale, dal razionale all'irrazionale, dall'irrazionale all'irrazionale, e dal tutto alle parti e viceversa.

Quello che in Quintiliano rimane di aristotelico è che la metafora, oltre che ornamento (come quando si parla di *lumen*

orationis o di *generis claritas*), possa essere strumento di conoscenza, quando trova un nome, e dunque una parvenza di definizione, per qualcosa che altrimenti non l'avrebbe, come accade quando gli agricoltori parlano di gemme delle viti o di messi assetate. Ma non si può dire che Quintiliano insista oltre su questa funzione che, più che conoscitiva, si potrebbe dire “lessicalmente sostitutiva”, tesa come è a riparare alla *penuria nominum*.

Un altro suggerimento veniva da Donato (IV secolo), dove lo schema di Quintiliano viene ripreso con un accenno di analisi semica; infatti vi si parla di metafora come *translatio* da cosa animata a cosa animata, da cosa inanimata a inanimata, da cosa animata a inanimata e da cosa inanimata a animata, con tutti gli esempi del caso.²⁶

Segue la definizione di tutti gli altri tropi, ed è interessante rilevare che per allegoria ed enigma Donato si basa su un criterio implicito accettato da tutto il Medioevo, e buono anche per la retorica odierna. La metafora, se presa alla lettera, appare assurda (semanticamente inaccettabile), per cui si deve presupporre (oggi diremmo *per implicatura*) che ci si trovi di fronte a un senso traslato. Invece si ha allegoria quando secondo la lettera un senso c'è e che ci sia un senso secondo va inferito in base a indizi contestuali (secondo la lezione di Agostino, di cui si dirà più avanti). Donato fa l'esempio di *et iam tempus equum fumantia soluere colla* per dire che è tempo di finire il carne, e benché questa a noi paia una buona metafora ha ragione Donato a lasciarci intendere che non appare insensato che qualcuno voglia togliere le briglie ai cavalli (anche se bizzarro in quel dato contesto), e dunque di allegoria e non di metafora si tratta. Lo stesso criterio vale per l'enigma.²⁷

In queste definizioni di Donato tuttavia non si precisa quanto l'oscurità sia veicolo di conoscenza. Infine troviamo in Donato qualcosa che ricorda lo *eikón* aristotelico, e cioè la similitudine; “Icon est personarum inter se vel eorum quae personis accidunt comparatio, ut os humerosque deo similis” (*Ars maior* III, 6, ed. Holtz; 673).

Tra le definizioni altomedievali, ecco quella delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (I, 37, 2); “metaphora est verbi alicujus usurpata translatio, sicut dicimus *fluctuare segetes, gemmare vites*”,

chiara derivazione da Cicerone e Quintiliano, dal quale ultimo si riprende anche la distinzione del passaggio da animato ad animato, da animato a inanimato, e così via. Isidoro non accenna al fatto che queste sostituzioni abbiano funzione conoscitiva, anzi le considera trasferimenti “decentissime decoris gratia [...] ut oratio perornetur” (I, 37, 5).

Isidoro è tra coloro, e ve ne sono anche di moderni, che – accettata una metafora come *fluctuare segetes* – considera inaccettabile il suo contrario, *segetare fluctus*,²⁸ come se l’arditezza inaudita offendesse il senso metaforico comune, mentre giudica reciprocabile lo scambio tra ali e remi, proprio perché “*alae navium et alarum remigium dicuntur*” (*ibid.*, corsivo nostro). La buona metafora è dunque qualcosa che già “si dice”. Pare dunque che poco spazio venga lasciato all’arditezza non ancora codificata, che evidentemente *non dicitur*...

Le definizioni di Donato si ritrovano quasi letteralmente nel *De schematibus et tropis* di Beda, e di lì si diffondono senza troppe variazioni in molti testi medievali successivi. Rispetto a Donato cambiano se mai le citazioni e il loro commento.²⁹

Non viene mai esplicitato se il tropo sia arguto a causa della sua difficoltà, anche se si sottintende che esso venga reso manifesto dalla lettura dell’interprete delle Scritture. La tradizione tenderà piuttosto a privilegiare i tropi immediatamente comprensibili su quelli oscuri e ingegnosi.

Un invito alla moderazione veniva già dall’*Ad Herennium* (IV, 45); “*Translationem prudentem dicunt esse oportere, ut cum ratione in consimilem rem transeat, ne sine dilectu temere et cupide videatur in dissimilem transcurrisse.*” Alcuino (*De rhet.*, in Halm, 1863; 37) ricorda che bisogna apprendere quello che gli Autori hanno fatto di buono, e quando ci si sarà assuefatti al loro modo di parlare, non si potrà far altro che parlare in modo ornato.

Alcuino ritiene che la buona metafora serva a rendere più chiara la cosa che non si potrebbe dire con altre parole, ma senza che vi debbano essere esagerazioni. L’educazione letteraria, così almeno come si organizza dalla *Schola Palatina* in avanti, è basata sulla imitazione degli antichi e anche la panoplia metaforica deve attenersi a modelli ben rodati. Gli esempi sono canonici (*gemmare vites*, *luxuriari messem*, *fluctuare segetes*) e, alla domanda sino a

qual punto sia lecito osare metafore troppo ardite, si risponde con un appello alla moderazione, per cui si rigetta una metafora provocatoria come *stercus curiae*.³⁰

Secoli dopo, un raffinato protoumanista come Giovanni di Salisbury nel *Metalogicon* (I, 19) ci dirà che la grammatica dispone i tropi, ma “solis eruditissimis patet usus eorum; unde et lex eorum arctior est, qua non permittuntur longius evagari. Regulariter enim proditum est, quia figuras extendere non licet”. Citerà Quintiliano ricordando che “virtus enim sermonis optima est perspicuitas et facilitas intelligendi”, e dirà che la causa dei tropi è la necessità oppure l’ornato.

Lo stesso Giovanni (*Metalogicon* III, 8), mentre concede metafore in cui brilli la somiglianza, diremmo, fisica, tra due cose, condanna espressioni come “la legge è misura (o immagine) delle cose che sono giuste per natura” perché nel concetto di legge non vi è nulla che assomigli né alla misura né all’immagine (in effetti trae l’esempio dai *Topici* VI, 2 140a).

Forse questo vuole dire che i poeti medievali non sapevano inventare metafore inedite? Naturalmente tutta la storia della poesia medievale è lì per dirci il contrario, e noi troviamo ammirevoli per arditezza *l’aiuola che ci fa tanto feroci* o *galeotto fu il libro e chi lo scrisse*. Non solo, ma gran parte della poesia e della prosa medievale ha spesso soggiaciuto al fascino dell’espressione enigmatica. Basti pensare alla cosiddetta estetica *hisperica* (cfr. De Bruyne, 1946, I, 4 e Herren, ed., 1974), o alle *Epitomae* di quel bizzarro retore del VII secolo che fu Virgilio di Bigorre (cfr. Polara, ed., 1979), per non dire del *trobar clus* dei provenzali.

Tuttavia pare che gli stessi autori che, quando compongono o citano altri testi con ammirazione, apprezzano enigmi e oscurità, quando passano alla teoria diventino assai più prudenti. Per esempio Virgilio di Bigorre dice che ci sono composizioni poetiche che aspirano a una piacevolezza o lepidezza che egli chiama *leporia* (facendoci pensare agli *asteîa* aristotelici), ma ricorda che nel fare così la poesia è distinta dalla retorica perché è “angusta atque oscura” (*Epitomae* IV, 6). Pertanto bisogna condannare i levigatori di parole, *tornores logi* (IV, 7); la *leporia* mostra una sua *mordacitas* ma non evita la menzogna. Si deve dire che “sol in occasu metitur maria”, quando nessuna cosa creata può misurare (*metiri*) la profondità dei mari? Meglio dire

“sol in occasu tinguīt mare”. Si può dire “ventus e terra roborum radices evellit altas” (IV, 8), quando si sa che il vento fa soltanto crollare le querce? Si potrebbe dire che per Virgilio inventare neologismi, trovare etimologie forsennate e comporre enigmi cifrati fosse lecito, mentre con le metafore bisognasse andare cauti.

Tra i provenzali (cfr. De Bruyne, 1946, II; 332), Allégret avvisa che il suo verso parrà incomprendibile agli sciocchi, e Bernart de Venzac promette parole veridiche che per le persone sensate saranno motivo di turbamento e per gli insensati motivo di scandalo, se non si accetta una doppia lettura. Però Guiraut de Borneill, se da un lato difende lo stile oscuro (“cercherò e trarrò come alla briglia delle belle parole cariche di un senso strano e naturale a un tempo, che non tutti sanno scoprire”), dall’altro prende poi partito per il *trobar plan* e riconosce che ha più senso fare versi comprensibili che mescolare parole (“Qùeu cuid quàtretan gran sens – es, qui sap razo gardar, com los motz entrebeschar”).

È vero che nelle varie trattazioni dello stile grave si elogia sovente la difficoltà che bisogna far nascere nell’animo del lettore, in modo che la diversità degli esempi tolga la noia e *tamquam cibum aurium, invitet auditorem* (Geoffroy de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi* II, 2, 5);³¹ però di solito gli esempi non concernono metafore difficili, bensì amplificazioni, descrizioni che generano ipotiposi, come quando per dire che alcuni salgono sulla nave e si preparano al viaggio si consigliano ben otto versi che descrivono e rendono evidente l’azione.

Insomma, sembra manifestarsi uno iato tra pratica poetica e teorizzazione retorica. Quando si teorizza, pare che la metafora piana e immediatamente comprensibile, possibilmente già codificata, sia quella da preferire.

Geoffroy de Vinsauf (*Poetria nova*, 1705-1708) dirà che vi sono tre modi di formarsi; l’arte di cui si seguono le regole, l’uso al quale ci si piega e l’imitazione dei modelli. Giovanni di Salisbury (*Metalogicon* I, 24) ci racconta di come Bernardo di Chartres conducesse le sue lezioni; indicava che cosa era semplice e conforme alla regola, mostrava le figure grammaticali e i colori retorici, le finzze di ragionamento e, per educare allo *splendor orationis*, mostrava le meraviglie della *translatio* (ovvero della

metafora) “ubi sermo ex causa probabili ad alienam traducitur significationem”. E chi non seguiva le sue ammonizioni veniva educato *flagellis et poenis*. Né puniva il plagio, anche se lo faceva notare – come a dire che, piuttosto che un’arditezza tradisse la *causa probabilis*, ovvero delle affinità accettabili tra metaforizzante e metaforizzato, era preferibile il ladrocinio.

D'altra parte anche nelle regole classiche per distinguere stile grave, mediocre e temperato e vizioso o estenuato, o lo stile umile e pastorale, il georgico o mediocre, e l'epico o sublime o grave, dalla *Rhetorica ad Herennium* agli *Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem poeticam* (probabilmente risalenti all'XI secolo), al *De ornamentis verborum* di Marbodo di Rennes, sino alle *artes poeticae* tra XII e XIII secolo (Matteo di Vendôme, Geoffroy de Vinsauf e Giovanni di Garlandia), gli esempi delle parole da usare sono sempre canonici; meglio *lýchnos* di *lucerna*; di Karolus sarà stile grave dire che è *Ecclesiae clipeus et pacis columna*, ma vizioso dire che è *clava pacis*, sarà temperato o mediocre dire che è *Ecclesiae custos* e vizioso che è *militiae baculus*, sarà umile dire che *In tergo clavam pastor portat, ferit inde – presbyterum, cum quo ludere sponsa solet* ma vizioso *Rusticus a tergo clavam trahit et ter tonse (o bertonso) – testiculos aufert, prandia laeta facit*. E persino i termini metaforici per definire gli stili sono anch'essi definiti dalla tradizione, per cui si parlerà di stile *fluctuans et dissolutum, turgidum et inflatum, aridum et exsangue* (Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* I, 30).

Quello che delle metafore viene maggiormente apprezzato è il *color rhetoricus* che comportano, e quindi il loro valore ornamentale, perché per i teorici delle poetiche medievali il fine proprio della poesia è pur sempre l'eleganza e la grazia; per Matteo di Vendôme (*ibid.* III, 18) “fiunt autem tropi ad eloquii suavitatem”.

Un tentativo abbastanza singolare di provvedere una regola logico-semanticamente per la generazione di buone metafore è quello di Geoffroy de Vinsauf che, nel *Documentum de arte versificandi* (II, 3, 4-22), tenta di stabilire dei procedimenti codificati, basati sull'identità di proprietà tra metaforizzante e metaforizzato.³² Pertanto si stabilisce che il verbo *nascere* conviene propriamente solo agli animali, ma in esso si identifica qualcosa di comune ad altre azioni, come “iniziare”. Allora si possono dire *nascuntur*

flores nel senso che i fiori *incipiunt esse*, o *nascitur istud opus*, o *nata est malitia in diebus nostris*, o *nascuntur flores*. Così, per analogo procedimento, si dirà *pubescit humus*. Questo artificio per Geoffroy “est planissima via ad inveniendum translationes” (II, 3, 11).

Alcuni (Dronke, 1986; 14-16, e Bertini, 2003; 35) hanno individuato in Geoffroy una precisa nozione della funzione conoscitiva della metafora, nel senso in cui sarebbe ripresa da Dante nell’*Epistola XIII* (83-84) dove dice che delle cose viste nel suo viaggio celeste, poiché esse non possono essere espresse *sermone proprio*, si deve parlare *per assumptionem metaphorismorum*. E tuttavia – lasciando da parte Dante su cui si tornerà – Geoffroy ripete che nel costruire metafore si peccherebbe se non si traessero le proprietà da quelle che sono *expressissime et apparentissime similia* (II, 3, 17-18). È evidente che il latte e la neve siano bianchi, e il miele dolce, ma non pare che Geoffroy consigli l’individuazione di proprietà non evidenti, onde costruire inattese similitudini. Anzi (in II, 3) accusa come *turgidus et inflatus* quello stile “qui nimis duris et ampullosis utitur translationibus”, come quando si dicesse *ego transivi per montes belli* invece di limitarsi a dire *per difficultates belli*.

E infatti lo stesso autore nella *Poetria nova* (765 sgg.) propone metafore per così dire prefabbricate. Invece di *aurum fulvum*, *lac nitidum*, *rosa prae rubicunda*, *mel dulciffuum*, *flammae rutilae*, *corpus nivis album*, meglio dire *dentes nivei*, *labra flammea*, *gustus mellitus*, *vultus roseus*, *frons lactea*, *crinis aureus*. Sarà bene dire che la primavera *dipinga* la terra di fiori, che il tempo clemente *blandisce*, che *dormono* le procelle, che *giacciono* le valli profonde perché, trasmettendo a cose non umane azioni umane, l’uomo vede se stesso nella natura, come in uno specchio. Ma siamo sempre al procedimento canonico dell’antropomorfizzazione dell’inanimato. Peraltro, se Geoffroy azzarda una regola che abbiamo chiamato logico-semantica, di fatto non suggerisce alcun criterio per la giusta individuazione delle proprietà rilevanti.

2.2 Riferimenti ed esempi nel pensiero filosofico

Ci si potrebbe attendere maggiore impegno da parte di filosofi che si occupano del giusto significato dei termini e della

differenza tra segni univoci e segni equivoci. Nel suo saggio “Prata rident” Rosier-Catach (1997) esamina un luogo canonico nel pensiero dottrinale medievale, l’esempio appunto della metafora *prata rident* (che già appariva in *Rhetorica ad Herennium* 4). È impressionante come l’esempio ritorni in autori diversissimi, da Abelardo a Teodorico di Chartres e Guglielmo di Conches, sino a Tommaso d’Aquino, per poi debordare nelle discussioni sull’analogia ovvero sulla *translatio in divinis*, ovvero l’uso di metafore per parlare di Dio.

Abelardo parte da una annotazione del commento boeziano alle *Categorie* per cui, se si nomina *auriga* il *gubernator* della nave e lo si fa *ornatus causa*, non c’è equivocità. Abelardo si dice d’accordo perché il testo in quei casi assume l’accezione traslata solo per un tempo limitato, come accade quando si dice *ridere* invece di *florere* per i prati (*Glossae super Predicamenta*, ed. Geyer, 1927; 121). La significazione traslata non avviene *per institutionem* ma solo in un certo contesto, “per abusionem translationis, ex accidentale usurpatione” (*Super Peri hermeneias*, ed. Geyer, 1927; 364). Non abbiamo qui a che fare con la *translatio aequivoca* dovuta a *penuria nominum*. Il caso è piuttosto simile a quello della *oppositio in adiectum*, come in *homo mortuus*, dove *homo* significa (solo in quel caso) “cadavere”.

Guglielmo di Conches (*Glossae in Priscianum*) parlerà di *locutio figurativa* più o meno come Abelardo (Rosier-Catach, 1997; 161-164). Robert Kilwardby dice che nel tropo l’espressione non viene compresa come *intellectus primus* ma come *intellectus secundus*, non *simpliciter* ma *secundum quid*. Nei *Flores rhetorici* (del Maestro di Tours del XII secolo) si parla di quando le parole si uniscono per “decente matrimonio” e appare un timido accenno alle illazioni che si possono trarre da una metafora, per cui da *prata rident* si può passare a *prata luxuriant floribus* o *prata floribus lascivunt*. Rosier-Catach (1977; 160) parla qui di testimonianza della coscienza della produttività della metafora, ma l’accenno ci pare abbastanza timido. Piuttosto nei testi è sempre viva la giusta preoccupazione che la metafora non sia troppo “filata”, così che dalla similitudine stabilita su di una proprietà non si inferiscano illecitamente altre proprietà. In tal senso la *Dialectica monacensis* (II, 2, in De Rijk, 1962-67, II; 561) giudica stravagante e ingiusto tentare il seguente sillogismo; *Quicquid ridet habet os – pratum*

ridet – ergo habet os.

Posizione quanto mai sensata da un punto di vista logico. Eppure, per capire come invece si proceda quando di una metafora si vuole fare uno strumento di nuova conoscenza e invenzione, basta vedere cosa sappia trarre il Tesauro, in periodo barocco, da una figura che ormai ai tempi suoi incominciava “a putire”. Si legga nel *Cannocchiale aristotelico* (ed. Torino, Zavatta, 1670; 116 sgg.) la lunga analisi dedicata al riso dei prati, dove si mostra quante nuove idee e immagini rivelative possano nascere da un adeguato sviluppo del primo tropo. Tesauro si esercita per più di cinque pagine di variazioni per inferenza dal nucleo originario, un gioco pirotecnico di arguzia barocca, ma che mostra come dalla metafora possano nascere infiniti modi di vedere la fecondità dei prati, *iucundissimus pratorum risus, ridibunda vidimus prata, ridenter prata florent, pratorum risio oculos beat, ridentissime prata gliscunt...* Di lì si perviene al rovesciamento della metafora, *hac in solitudine moestissima videres prata, sub Canopo squalida ubique prata lugent*, o per sottrazione di proprietà umana si avrà *prata rident sine ore, risus est sine cachinno*, e per estensione della metafora a parti del prato o alla terra intera si avrà *virides rident ripae, laeta exultant gramina, fragrantissimi rident flores, alma ridet tellus, rident segetes*.

Legando poi il ridere dei prati con le cose antecedenti, concomitanti e conseguenti, ne germoglieranno entimemi arguti circa il ritorno del sole dal tropico iberno al segno dell'Ariete, lo spirar di Zefiro fecondatore della terra, i tiepidi venti australi, le piogge di primavera, la fuga delle nevi, le sementi dell'autunno. Da cui *solī arriendia prata reditum gratulantur, suavissimis Austri delibuta suaviis subrident prata*, oppure *Dubitas cur prata rideant? Imbribus ebria sunt*, e via dicendo. E se ai prati si concede il riso dell'uomo, perché non conceder loro anche le circostanze che accompagnano il riso? Da cui *pulcherrima pratorum facies, tondentur falce virides pratorum comae, crinita frondibus prata virent, micantes pratorum oculi, flores...*

Ma il ricorso a Tesauro serve solo a sottolineare, per contrasto, la timidezza di ogni teoria medievale della metafora.

2.3 Metafora e allegorismo

Perché il Medioevo riserva alla metafora una semplice funzione ornamentale e non le riconosce, almeno a livello della teoria, una funzione conoscitiva? La risposta è duplice; (i) per il Medioevo chi, parlando per metafore “reali” (*in rebus*), ci insegna qualcosa, è Dio, e all’uomo non resta che scoprire il linguaggio metaforico della creazione e (ii) se l’uomo parla di Dio, allora nessuna metafora è efficace e, tanto quanto il linguaggio letterale, non riesce a rendere conto della sua insondabile natura.

Per poter studiare questo aspetto della cultura medievale, e della sua semiotica implicita, si devono stabilire delle differenze precise tra metafora, simbolo, allegoria. Su questi problemi vedi, in questo libro, sia “Arte e bellezza nell’estetica medievale” (cap. 6) che “Il problema estetico in Tommaso d’Aquino” (parr. 5.5-5.8), per cui possiamo limitarci a ricordare le differenze tra allegorismo universale (*in factis*), allegorismo scritturale (*in factis*), allegorismo liturgico (*in factis* e *in verbis*) e allegorismo poetico (*in verbis*). Qui possiamo genericamente parlare di linguaggio *figurale* per tutti quei casi in cui *aliud dicitur, aliud demonstratur*,³³ in cui vi è in qualche modo *translatio* da un termine o da una stringa di termini (o, meglio ancora, dal contenuto che essi esprimono) a un altro che ne costituisce in qualche modo il senso secondo. Quello che ci interessa vedere in questa sede è come il Medioevo fissi la propria attenzione su fenomeni di senso secondo, ossia *figurale*, che non sono quelli della metafora letteraria.

Soffermiamoci sull’allegorismo poetico, quello abbondantemente usato dalla poesia mondana, e si pensi alla selva oscura o all’intero *Roman de la Rose*; esso *imita* i modi dell’allegorismo scritturale, ma i fatti che espone sono fittizi. Caso mai, essendo orientato all’edificazione morale, può al massimo aspirare a una funzione conoscitiva. Ma è proprio a proposito dell’allegoria dei poeti che si delinea un nodo di problemi abbastanza interessante.

Il Medioevo abbonda di letture allegoriche dei testi poetici (cfr. De Bruyne, 1946, I, 3, 8). Un primo caso è dato dalle favole, che naturalmente parlano di eventi evidentemente falsi, per esempio mettendo in scena animali parlanti, ma nell’intento di comunicare una verità morale. Se si leggono i vari trattati dove si prescrivono i modi per la retta lettura delle opere poetiche (vedi ad esempio il

Dialogus super auctores di Corrado di Hirschau), si vede che si tratta di veri e propri esercizi di analisi testuale. Di fronte al testo poetico ci si deve chiedere chi sia l'autore, il suo fine e la sua intenzione, il carattere del poema ovvero il genere a cui appartiene, l'ordine e il numero dei libri, per passare poi esaminare i rapporti tra *littera*, *sensus* e *sententia*. Come dice Ugo di San Vittore nel *Didascalicon*, la *littera* è la disposizione ordinata delle parole, il *sensus* è il significato chiaro e facile della frase quale appare a una prima lettura, la *sententia* è una forma d'intendimento più profondo, che non può essere raggiunta se non per commento e interpretazione.³⁴

Tutti gli autori insistono sulla necessità primaria di esaminare la lettera, per esporre il significato delle parole difficili, giustificare le forme grammaticali e sintattiche, indicare le figure e i tropi. Dopodiché si passa al senso inteso dall'autore, così come la lettera lo suggerisce. Quindi al senso nascosto per cui *aliud dicitur et aliud demonstratur*. Ora pare che ci siano versioni discordanti circa la differenza tra *sensus* e *sententia*. Per alcuni, esaminando per esempio una favola di Esopo o di Aviano, la *sententia* dovrebbe essere la verità morale che la favola esprime, per cui nella storia del lupo e dell'agnello i lupi sono i cattivi e gli agnelli i buoni. Ma questo significato che l'autore rende così esplicito, sia pure sotto l'*integumentum* della parabola, è il *sensus* o la *sententia* ? Per alcuni le favole hanno senso *parabolico*, immediatamente offerto al lettore, mentre la *sententia* sarebbe una verità allegorica più nascosta, affine a quella delle Scritture (cfr. De Bruyne, 1946, II; 326-327).

Basta leggere *Virgilio nel Medioevo* di Comparetti per vedere da quali fonti pervenisse al Medioevo un invito alla lettura allegorica del vate romano. I medievali forse conoscevano un commento omerico di Donato oggi perduto, ma certamente conoscevano il commento di Servio e le osservazioni su Virgilio di Macrobio. Virgilio si presentava non solo come il più grande tra i poeti (Omero era solo leggenda e non se ne conoscevano i testi) ma anche come il più sapiente tra gli uomini. Così, tra gli altri, Bernardo di Chartres, Giovanni di Salisbury o Bernardo Silvestre leggevano i primi sei libri dell'*Eneide* come rappresentazione delle sei età della vita. Ma che differenza c'è tra questa ricerca della *sententia* allegorica e la scoperta del senso parabolico di una

favola? Il senso parabolico pare dipendere strettamente dal senso letterale, a un livello di sottigliezza minore di quello della *sententia* allegorica.

Ulrico di Strasburgo (*De summo bono* I, 2, 9; cfr. De Bruyne 1946, II; 314) dice che le favole, anche se apparentemente dicono cose false, possono essere prese come vere, dato che la cosa significata non è quella veicolata dalle parole, bensì dal senso che quelle parole esprimono. Alessandro di Hales suggeriva di aggiungere ai quattro sensi della Scrittura (storico, allegorico, morale e anagogico) il senso parabolico, che egli riduceva a quello storico, distinguendo peraltro all'interno del senso storico quello *secundum rem*, vale a dire il senso letterale dei fatti narrati, e *secundum similitudinem*, come avviene nelle parabole.³⁵

De Bruyne (1946, II; 312-313) tenta di sistemare le differenze tra i vari sensi in questo modo; il senso letterale può essere *proprio* (ovvero storico, in cui si dà ragione degli avvenimenti), *figurato* (tipico, nel senso in cui l'individuo rappresenta l'universale), *parabolico* e morale (in senso profano, come nelle favole), o *allegorico* (o tipico-figurale, *in factis*); invece il senso spirituale può essere *tropico* (o morale) o anagogico.

Ora, dovrebbe essere sottolineata una differenza tra senso metaforico (in cui la lettera appare mendace se non viene intesa come traslato) e senso morale della favola, che potrebbe essere disatteso senza che la favola cessi di significare letteralmente cose comprensibili, anche se ritenute false. Ma forse ai medievali pareva ugualmente falso sia che un prato potesse ridere sia che un animale potesse parlare, salvo che nel primo caso la falsità era *in adiecto* e nel secondo nel corso delle vicende narrate. D'altra parte in queste istruzioni per le letture dei testi si dice che è bene identificare le metafore ma non pare che vi debbano essere applicati particolari sforzi ermeneutici, mentre se si legge Esopo si deve esercitare uno sforzo interpretativo, sia pur minimo, per capire quale verità morale l'autore volesse esprimere. È che qui siamo di fronte a tre diversi sensi; (i) il senso delle metafore, che come abbiamo visto non costituisce mai un problema; (ii) il senso parabolico delle favole, dove indubbiamente bisogna attribuire all'autore un'intenzione moralizzante, per non rimanere ancorati alla lettera mendace – e tuttavia questo senso morale non è oscuro ma evidente; (iii) e il senso dell'allegoria, che ci fa

conoscere *per speculum et in aenigmate*.

A complicare le cose, si notano in ambiente dottrinale delle insofferenze per l'interpretazione allegorica della poesia mondana e, per esempio, Giovanni di Salisbury (*Polycraticus* VII, 12) dirà che, poiché le lettere umane non debbono velare misteri sacri, è ridicolo, dannoso e inutile cercarvi altro che il senso letterale.³⁶

Abbiamo visto come questo nodo verrà risolto da Tommaso d'Aquino.

Per Tommaso i misteri divini, che eccedono le nostre possibilità di comprensione, debbono essere rivelati in forma allegorica. Ma per quanto riguarda la lettura del testo sacro, egli precisa che esso si fonda anzitutto sul senso letterale o senso storico; la Scrittura dice che gli Ebrei uscirono dall'Egitto, narra un fatto, questo fatto è comprensibile e costituisce denotazione immediata del discorso narrativo. Ma le *res*, di cui il testo sacro provvede il regesto, sono state disposte da Dio come segni. Pertanto il senso spirituale è quel significato per cui le cose significate dal linguaggio rinviano ad altre cose, e in tal senso si fonda sopra il senso letterale. Così Dio dispone alla significazione spirituale lo stesso corso degli eventi soggetti alla sua provvidenza.³⁷

Non siamo di fronte ad alcun procedimento retorico come accadrebbe per i tropi o per le allegorie *in verbis*, bensì di fronte a pure allegorie *in factis*, dove sono le cose stesse che agiscono come significanti di verità superiori.³⁸

Negli accenni al senso letterale Tommaso sottolinea una nozione piuttosto importante e cioè che il senso letterale è *quem auctor intendit*. Tommaso non parla di senso letterale come di senso dell'enunciato (ciò che denotativamente l'enunciato dice secondo il codice linguistico a cui fa riferimento), bensì come del senso che viene attribuito nell'atto dell'enunciazione. Pertanto (chiosiamo) se l'enunciato dice che *i denti sono nivei* noi non dobbiamo intendere che, grammaticalmente parlando, l'enunciato esprima una proposizione mendace. L'intenzione del parlante, usando quella metafora, era di dire che i denti sono bianchi (*come la neve*) e pertanto la costruzione metaforica fa parte del senso letterale, perché fa parte del contenuto che l'enunciatore intendeva enunciare. Anche in *Super epistulam ad Galatas* (VII, 254) Tommaso ricorda che sia *homo ridet* (senso proprio) che

pratum ridet (senso traslato) fanno parte entrambi del senso letterale.

Tommaso è disposto a parlare di sovrasenso o di senso spirituale solo quando in un testo si possono identificare dei sensi che l'autore *non intendeva comunicare, e non sapeva di comunicare*. E questo è il caso di un autore (come quello biblico) che narra dei fatti senza sapere che essi sono stati predisposti da Dio come segni di qualcosa d'altro.

Pertanto l'allegoria *in factis* vale solo per la storia sacra ma non per la storia profana, “unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus” (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16 co.).

Nella poesia mondana, quando c'è figura retorica (compresa la metafora) non c'è senso spirituale bensì solo *sensus parabolicus*, il quale *fa parte del senso letterale*.³⁹

Non c'è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perché quello è il senso inteso dall'autore, e il lettore lo individua benissimo come letterale.

Così Tommaso riordina una serie di idee sparse e di convinzioni implicite che ci spiegano perché il Medioevo ponesse così poca attenzione all'analisi delle metafore. Se attraverso il tropo deve essere limpidamente inteso quello che l'autore voleva letteralmente dire, qualsiasi tentativo di rendere le metafore ardue e inattese comprometterebbe la loro naturale letteralità.

Come si è visto in “Arte e bellezza nell'estetica medievale” (11, 6), Dante si discosta dalla posizione di Tommaso in quanto attribuisce anche alla poesia un procedimento per allegoria *in factis*.

Nel *Convivio* non si comporta diversamente. È vero che nel Trattato II, a proposito dell'allegoria, riconosce che “li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti”, ma subito dopo afferma che la sua intenzione è prendere il modo allegorico a modo dei poeti. E il senso dei poeti è quello per cui l'allegoria trasmette sotto il “manto” delle favole, una “veritade ascosa sotto la bella menzogna; sì come quando Ovidio dice che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento della

sua voce faria mansuescere e umiliare li crudeli cuori e faria muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte”.

Questo sarebbe ancora un elogio del senso parabolico, come accade con le favole. Ma vediamo ora cosa Dante fa, per esempio, con la canzone “Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete”. Dedica i capitoli II-XI a spiegare come essa parli *letteralmente* degli angeli e dei cieli, diffondendosi in chiarimenti astronomici, e i capitoli successivi alla esplicazione allegorica; “Dico che per cielo io intendo la scienza e per cieli le scienze, per tre similitudini che i cieli hanno con le scienze massimamente [...] Ché ciascuno cielo mobile si volge al suo centro, lo quale, quanto per lo suo movimento, non si muove, e così ciascuna scienza si muove intorno al suo subietto”, e così via, premurandosi anche di ricordare come la donna gentile della *Vita nuova* rappresentasse la Filosofia. E questo è senso allegorico, abbastanza nascosto, come quello scritturale.

Però nel *Convivio* sia la sentenza letterale che quella allegorica sono presentate come *intese* dall'autore, e in fondo si parla ancora di una allegoria *in verbis*. Invece nell'*Epistola XIII* si suggerisce qualcosa di più.

Prima facie, come esempio di lettura allegorica poetica l'autore interpreta fatti narrati dalla Bibbia. Si potrebbe obiettare (vedi Pépin, 1970; 81) che qui Dante non cita il *fatto* dell'Esodo, bensì il *detto* del salmista che parla dell'Esodo (differenza di cui era conscio già Agostino, *Enarrationes in Psalmos* CXIII). Ma poche linee prima di citare il salmo, Dante parla del proprio poema, e usa una espressione che alcune traduzioni, più o meno inconsciamente, attenuano. Per esempio la traduzione di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli, nell'edizione Ricciardi delle *Opere minori*, fa dire a Dante “il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo”. Se così fosse, Dante parlerebbe ancora di un significato parabolico, inteso dall'autore. Ma il testo latino recita; “alius est qui habetur per significata per litteram” e qui sembra proprio che Dante voglia parlare delle cose “che sono significate dalla lettera” e quindi di una allegoria *in factis*, né alcuna espressione latina giustifica quel “si volle” che appare nella versione italiana. Se avesse voluto parlare del senso

inteso Dante non avrebbe usato il neutro *significata* ma una espressione come *sententiam*.

Come è possibile parlare di *allegoria in factis* a proposito di eventi raccontati nell'ambito di un poema mondano il cui modo, Dante lo dice nel corso della lettera, è *poeticus* e *fictivus* ?

Se si assumesse che Dante fosse un tomista, ortodosso, allora bisognerebbe riconoscere che l'*Epistola* non sia autentica. Ma basterebbe avanzare l'ipotesi che Dante, almeno sulla definizione della poesia, non seguisse affatto l'opinione di Tommaso (vedi Curtius, 1948, XII, 3 e Nardi, 1942, 1950).

Dante ritiene che la poesia abbia dignità filosofica, e – sesto tra cotanto senno (con Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano – *Inferno* IV, 78) – legge la mitologia e la poesia classica come se fossero allegorie *in factis*.⁴⁰ In questi termini parla dei poeti nel *De vulgari eloquentia* (I, II, 7), nel *Convivio*, in molti punti, e nella *Commedia* afferma apertamente che Stazio fa le persone dotte “come quei che va di notte – che porta il lume dietro e a sé non giova” (*Purg.* XXII, 67-69); vale a dire che la poesia del pagano veicola dei sovrasensi di cui l'autore non era a conoscenza. E nell'*Epistola VII* fornisce una interpretazione allegorica di un brano delle *Metamorfosi*, visto come prefigurazione del destino di Firenze.

Dunque per Dante il poeta continua a proprio modo la Sacra Scrittura, e crede alla verità allegorica dei miti classici che cita, altrimenti non si spiegherebbe perché introduca nel suo poema, accanto a personaggi storici assunti come figure del futuro, anche personaggi mitologici quali Orfeo.

Se tale è la funzione del poeta, di figurare sia pure attraverso la menzogna poetica, fatti che funzionino come segni, a imitazione di quelli biblici, allora si capisce perché Dante proponga a Cangrande quella che è stata definita da Curtius “autoesegesi” e da Pépin “auto-allegoresi”. Ed è pensabile che Dante intendesse il sovrasenso del poema molto vicino al sovrasenso biblico, nel senso che talora il poeta stesso, ispirato, non è cosciente di tutto quello che dice. Per questo egli invoca l'ispirazione divina (rivolgendosi ad Apollo) nel primo canto del *Paradiso*. E se il poeta è colui che “quando amor l'ispira nota, ed a quel modo che detta dentro va significando” (*Purg.* XXIV, 52-54), si potrà dunque adoperare – per interpretare quello che egli non sempre sa di aver

detto – gli stessi procedimenti che Tommaso riservava soltanto alla storia sacra. Se il dettato poetico fosse tutto letterale-parabolico, non si vede perché ingombrare vari passi della propria opera con istanze dell'enunciazione in cui il poeta invita il lettore a decifrare quanto si nasconde “sotto ’l velame de li versi strani” (*Inf.* IX, 61-63).

Quanto al modo di intendere le metafore, non si distacca dalle idee del proprio tempo e in particolare da quelle dell'Aquinate. Prendiamo la *Vita nuova*, e limitiamoci a esaminare come Dante spiega “Tanto gentile e tanto onesta pare”. Il sonetto esibisce alcune belle metafore, come *benignamente d'umiltà vestuta, dolcezza al core*, per non dire dell'invito, rivolto all'anima, di *sospirare*. Ebbene, Dante chiarisce subito che “questo sonetto è sì piano ad intendere [...] che non abbisogna di alcuna divisione”. E così per le altre composizioni che egli commenta; ne chiarisce il senso, ma non gli viene in mente di spiegarne le metafore. Se si passa al *Convivio*, avviene la stessa cosa. Anzi, è curioso che nello spiegare “Amor che ne la mente mi ragiona” (e direi che quel *ragiona* è già una prima espressione metaforica, per non dire del quarto verso dove l'intelletto *disvia*), Dante non solo non spiega le sue metafore, ma per chiarire il senso profondo della sua canzone usa altre metafore come se fossero da tutti comprensibili; “Lo quale amore poi, trovando la mia disposta vita al suo ardore, a guisa di fuoco, di picciolo in grande fiamma s'accese; sì che non solamente vegghiando, ma dormendo, lume di costei ne la mia testa era guidato” (e poi si parla di “abitaculo del mio amore”, di “moltiplicato incendio”, e così via). Del pari, per “Voi che 'ntendendo”, là dove la canzone, assai filosofica, di metafore non ne esibisce moltissime, Dante nel commento usa a piene mani metafore che vogliono spiegare il testo, ma non si preoccupano di essere spiegate, come *trapassamento, vedovata vita, disposarsi a quella immagine, molta battaglia intra lo pensiero, rocca della mia mente*. Dunque anche per lui le metafore fanno parte *pianissimamente* del significato letterale (inteso) e non richiedono sforzo interpretativo.

Basta vedere cosa accade quando nell'*Epistola XIII* spiega come il poeta abbia cercato di rendere la ineffabilità della visione divina. Dante cita ovviamente lo Pseudo-Dionigi, e anche se non lo avesse fatto sapremmo benissimo da dove gli proviene tutta la

tematica dell'indicibilità di Dio. Pertanto egli avverte che “multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt; quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum” (29). E, anche a essere molto avari nel definire una espressione come metaforica, in *Paradiso* XXXIII, 55-145, si potrebbero individuare sessantasette tra metafore e similitudini – e alcune di esse sono certamente tra le più belle del poema. Ma in tutta l'*Epistola* Dante, che sembra voler spiegare tutto, e discetta di filosofia e teologia per dire che cosa intendesse esprimere, non pensa affatto di spiegare queste metafore. Se cita (come in 23) “La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra, e risplende”, si limita a dire che ciò è *bene dictum* e spiega che la gloria divina “penetrat quantum ad essentiam e resplendet quantum ad esse”. Si dice cioè per quali fini filosofici si sono usate quelle due metafore, ma non si prova affatto il bisogno di dire perché la gloria (che è peraltro già espressione metaforica) *penetri* e *risplenda*.

2.4 La teologia simbolica dello Pseudo-Dionigi

Rimarrebbe da dire se, perse le proprie funzioni conoscitive nella poesia e nello stesso testo scritturale, la metafora non avrebbe potuto assumere funzione rivelativa in una teoria dei nomi divini – là dove si tratta pur sempre di nominare qualcuno di cui nessuna espressione letterale può rendere ragione.

Sulla scia del neoplatonismo, nel VI secolo entra nel mondo cristiano l'idea dell'Uno come insondabile e contraddittorio, con lo Pseudo-Dionigi Areopagita. Nei suoi scritti la divinità è nominata come qualcosa che “non è un corpo né una figura né una forma e non ha quantità o qualità o peso, non è in un luogo, non vede, non ha un tatto sensibile, non sente né cade sotto la sensibilità [...] non è né anima né intelligenza, non possiede immaginazione o opinione, non è numero né ordine né grandezza [...] non è sostanza, né eternità né tempo [...] non è tenebra e non è luce, non è errore e non è verità” e così via per pagine e pagine di folgorante afasia mistica (*Theologia mistica, passim*).⁴¹ Come sarà possibile parlare di nomi divini se Dio “supera ogni discorso e ogni conoscenza, e sta del tutto oltre l'intelligenza e oltre la sostanza – esso che abbraccia, raccoglie e anticipa tutte le

cose, rimanendo però completamente inafferrabile a chiunque e non esiste possibilità di sentirlo, d'immaginarlo, di pensarlo e non c'è di lui né nome, né parola, né mezzo di toccarlo né di conoscerlo" (*De divinis nominibus* I, 5, 258)? Non sapendo come nominarla altrimenti, Dionigi chiama la divinità "caligine luminosissima del silenzio che insegna arcanamente" (*Theologia mistica* I, 1, 406), "tenebra luminosissima" (*ibid.* II, 410). *Prima facie* questi sarebbero ossimori, i quali appunto esprimono una contraddizione, e quindi l'impossibilità di una definizione univoca, ma si tratta pur sempre di ossimori basati su metafore.

Tuttavia Dionigi insiste sempre sulla impossibilità che alcuna metafora o simbolo possa esprimere la natura divina. Ma nel fare questo egli oscilla tra una sorta di atteggiamento misterico (sotto l'influenza di varie fonti di origine non cristiana) e una teologia simbolica, attenta al dovere di fare comprendere anche ai semplici la natura di Dio.

Dal punto di vista misterico, Dio è ineffabile, e il solo modo di parlarne adeguatamente è il silenzio; salendo dalle cose inferiori a quelle superiori il discorso non può che farsi muto (*Theologia mistica* III, 412-413). Quando qualcuno parla, è per celare i misteri divini a coloro che non possono adirvi; "è cosa assai conveniente alle Scritture occulte che venga nascosta mediante enigmi misteriosi e sacri e che sia resa inaccessibile ai più la verità sacra e segreta delle intelligenze sovramondane. Infatti non tutti sono santi, né tutti hanno la scienza, come dice la Scrittura" (*De coelesti hierarchia* II, 2, 82). I discorsi che si fanno su Dio "sono come delle coperture che salvaguardano una scienza segreta e inaccessibile ai più" (*Epistola* IX, 1, 452).

Questo atteggiamento misterico è continuamente contraddetto dall'atteggiamento opposto, la persuasione teofanica (che affascinerà l'Eriugena) che, essendo Dio la causa di tutte le cose, tutti i nomi gli si addicano, nel senso che ogni effetto rinvia alla sua Causa (*De divinis nominibus* I, 7), così che a Dio si attribuiscono forma e figura di uomo, di fuoco, di ambra, e se ne lodano le orecchie, gli occhi, i capelli, il volto, le mani, le spalle, le ali, le braccia, il dorso e i piedi, e gli si foggiano corone, seggi, bicchieri, crateri e altri oggetti pieni di mistero (*ibid.* I, 8).

Tra questi due estremi si muove la teologia simbolica, che cerca di fare capire la natura di Dio attraverso similitudini, ovvero

simboli sensibili (*Epistola IX*, 1, 449; *aisthetà symbola*). Tuttavia deve essere chiaro che queste nominazioni per via simbolica non sono mai adeguate. Di lì la necessità che queste rappresentazioni denuncino la loro debolissima iperbolicità (se è permesso l'ossimoro);

Penso che nessuno degli uomini veramente intelligenti potrebbe negare che le similitudini più lontane innalzino maggiormente la nostra intelligenza. Infatti, di fronte a sacre raffigurazioni più elevate è possibile che alcuni si facciano una falsa idea credendo che esistano sostanze celesti auriformi e uomini fatti di luce, sfolgoranti, splendidamente rivestiti di uno splendido abito ed emananti innocue fiamme [...] E affinché non dovessero incorrere in un simile pericolo [...] la sapienza dei sacri autori, che conduce verso l'alto, discende anche verso dissomiglianze oscure, per non permettere alla nostra parte materiale di soffermarsi e di indugiare nelle immagini turpi, ma per innalzare la parte dell'animo che tende verso l'alto e sollevarla mediante la bruttezza stessa delle immagini, di modo che non sembri né giusto né vero, perfino agli esseri molto materiali, che gli spettacoli sovracelesti e divini possano essere simili a figure così turpi.

(*De coelesti hierarchia* II, 3, 84-85)

Proprio al termine della citazione, Dionigi continua con una apparente contraddizione; osserva cioè che nessuna cosa è veramente turpe e sformata di bellezza, visto che la Scrittura afferma (in *Genesi* 1, 31) che tutte le cose erano belle. Ma si tratta di un tributo pagato a quella sensibilità pancalistica che pervaderà tutto il Medioevo. Il problema è piuttosto che si introduce qui quella idea, che ritorna a varie riprese nel *Corpus* dionisiano, della nominazione per *similitudine dissimile* o dissimilitudine sconveniente (per es. *De coelesti hierarchia* II, 2-3), per cui la divinità viene chiamata talora “anche con i nomi delle cose più basse, come unguento fragrante, pietra angolare, e perfino le attribuiscono una forma ferina adattandole le caratteristiche del leone e della pantera e dicendo che sarà come un leopardo e un'orsa inferocita” (II, 5, 87), sino ad arrivare ad attribuire a Dio la forma di un verme.⁴²

Riguardo a questo punto si è sovente inteso che per lo Pseudo-Dionigi il nome che meglio può esprimere l'inesprimibilità della natura divina si fonderebbe su un'analogia inversa, dove vengono pertinentizzate non le proprietà simili, bensì quelle opposte. Alcune interpretazioni occultistiche di questi brani parlano di una immagine di Dio che si riflette sulla superficie del mare terrestre

per simmetria rovesciata (e in questo senso san Paolo avrebbe detto nel brano famoso della lettera ai Corinzi [I, 13] che noi vediamo oggi *per speculum*). Se così fosse ci attenderemmo una teoria dell'analogia inversa, che molto corroborerebbe l'idea di una nominazione simbolica che oscura per spingere l'intelligenza a cercare – e saremmo quindi assai vicini alla nozione della metafora come procedimento cognitivo. Anche perché questo avrebbe potuto legarsi a un forte suggerimento aristotelico (cfr. *Rhetorica* III, 2, 1405a); se allo stesso genere appartengono due contrari, allora sarà efficace dire di chi mendica che prega e di chi prega che mendica. E sarebbe una bella sfida per una semiotica della metafora rendere ragione di un processo nel corso del quale non si sostituiscono due cose giocando sulle proprietà in comune ma sul divaricamento massimo tra proprietà opposte (come a chiamare solido il mare, malefico Iddio o benevolo lo sguardo della Medusa). In verità tutti gli esempi che lo Pseudo-Dionigi via via ci fornisce non rappresentano affatto casi di similitudine dissimile (nel senso sopra esposto), bensì, e al massimo, di similitudine ardita, che accomuna cose divine e cose umane in base a somiglianze appunto “sconvenienti”, ma sempre somiglianze.

Il caso massimo di dissimilitudine è citato nell'*Epistola* (IX, 5), dove si esamina un brano del Salmo 78 dove Dio appare inebriarsi. Siccome non è accettabile l'immagine di una divinità sconciamente ubriaca, lo Pseudo-Dionigi compie prodigi di ermeneutica e decide che “come presso di noi l'ebrietà, in un senso cattivo, è una sazietà smisurata e la perdita dell'intelligenza e dei sentimenti, così, in un senso migliore, per l'ebbrezza di Dio nessuna altra cosa bisogna pensare tranne l'abbondantissima incommensurabilità, che preesiste in lui come causa di tutti i beni. Anzi, la perdita del senso che tiene dietro all'ebbrezza bisogna pensarla come l'eccellenza di Dio superiore al pensiero, secondo la quale Dio è staccato dal pensiero in quanto lo trascende [...] affermiamo semplicemente che Dio è ebbro di tutti i beni possibili, essendo più che ricolmo di tutti quelli in un'abbondanza priva di misura” (IX, 1, 458). Bell'esercizio di arrampicamento allegorico sui muri, quando il Salmo sta rappresentando Dio in preda all'ira e dice; “Quindi il Signore si risvegliò come uno che dormisse – come un valoroso sopraffatto dal vino.” Attribuire l'ira a Dio era normale procedimento di

antropomorfizzazione nella Bibbia, e pertanto qui si gioca proprio su una similitudine, Dio si risveglia così adirato da parer simile a un ubriaco. Immagine forte, che veramente *pone sotto gli occhi* l'ira divina, secondo il dettato aristotelico, ma che Dionigi non vede, disinteressato come è al meccanismo della metafora, e attento invece agli esercizi più sottili dell'allegoria. Così che, come vuole Agostino, visto che il senso letterale appare ripugnante, si cerca *in factis* un senso spirituale.

Il vero problema è che Dionigi non ha una chiara distinzione tra metafora e allegoria, e tende a riunire entrambe sotto la rubrica del simbolico. Quale sia la differenza tra metafora e allegoria, si è detto abbondantemente. Cosa sia rispetto a queste due tecniche retoriche un simbolo, rimane questione aperta, e lo rimarrà per secoli (cfr. Eco, 1984, 4); un'immagine a forma di mandala luminoso e rutilante può essere considerato un simbolo in diverse culture, senza essere per questo né allegoria né metafora.

Ora, ci si attenderebbe che Dionigi considerasse le allegorie procedimenti didascalici (oppure atti a velare la verità ai profani) e i simboli come accese epifanie che rendono evidente la scienza segreta. La verità è che tutti gli esempi che Dionigi dà di teologia simbolica non hanno nulla a che vedere con la teoria moderna del simbolo, né ne offrono una alternativa. Esaminiamo alcuni esempi.

In *De coelesti hierarchia* II, 2, si dice che le Scritture usano forme poetiche per la rappresentazione di intelligenze senza figura, e non è chiaro se per forme poetiche intenda allegorie (*in verbis*) o metafore. Proprio nel passo già citato in cui parla di Dio nominato attraverso le cose più basse, come leone o come orsa, l'esempio a cui Dionigi rinvia è certamente Osea 5, 14, dove Dio, sempre adirato, dice che sarà come una tignola per Efraim e come un tarlo per la casa di Giuda, che sarà come una belva per Efraim e come un leoncello per la casa di Giuda. Non è che la tignola o il leoncello siano "simboli" della divinità. Non si dice che Dio è una tignola o un leone, ma che in una certa occasione agirà come i suoi figli sono soliti veder agire la tignola e il leone. Si tratta di similitudini o metafore (ovviamente *in verbis*) comprensibilissime, a cui i profeti ci hanno abituato. Tommaso d'Aquino avrebbe detto che l'autore biblico *intendeva letteralmente dire* che Dio al

colmo del proprio furore non intende dare tregua ai suoi figli peccatori.

Del pari, quando in *Epistola IX* lo Pseudo-Dionigi parla di quegli “enigmi occulti ed audaci” per cui le Scritture paragonano le cose divine alla rugiada o al miele, sta pensando sempre a *Osea* (14, 6) quando il salmista dice “Sarò sempre come rugiada per Israele” o al Salmo 19, 10-11, quando afferma che “le decisioni di Dio [...] sono più dolci del miele”. Questa volta Dio non è adirato bensì amorosissimo, e la metafora lo mette sotto gli occhi. Il miele non è affatto simbolo di Dio.

Che le metafore siano comprensibili, perché al miele viene attribuita tradizionalmente la gradevolezza e la dolcezza, al tarlo l'irritante perseveranza, alla rugiada una benefica funzione fertilizzante, dovrebbe essere ovvio. Quando poi lo Pseudo-Dionigi teme che del metaforizzante non si conoscano tutte le proprietà, le elenca, come fosse un buon enciclopedista dell'epoca. In *De coelesti hierarchia* XIV, 2, parlando della descrizione simbolica del fuoco, rileva che la Scrittura rappresenta ruote infuocate, animali di fuoco, uomini raggianti, cumuli di carboni infuocati, fiumi di fiamme, e osserva; “Io credo che il fuoco manifesti ciò che c'è di più divino nelle intelligenze celesti” (p. 127), e via a elencare una serie di proprietà tradizionalmente attribuite al fuoco. Il fuoco passa attraverso tutte le cose senza mescolarsi con esse, non si può afferrare ma afferra ogni cosa, rimane occulto se non trova una materia a cui apprendersi, trasforma le cose, le vivifica col suo calore, non conosce mescolanza, tende verso l'alto, è penetrante, si muove da se stesso e muove gli altri, abbraccia tutto mentre nulla lo comprende, è efficace, potente, se trascurato sembra morto ma se lo si sollecita appare improvvisamente, si slancia senza che lo si possa fermare ecc. Con una enciclopedia del genere, è facile produrre non solo metafore ma anche allegorie incentrate sul fuoco. Il fuoco non è un simbolo oscuro che dica e non dica, alluda senza svelare; esso (se conosciuto bene nella propria natura, come Dionigi mostra di conoscere) mette sotto gli occhi le realtà sovrannaturali di cui è metafora o allegoria, ma senza fatica.

Del pari si può dire della luce, e del sole come sua sorgente, a cui Dionigi dedica pagine assai belle nel *De divinis nominibus*

(IV, 4), pagine da cui prenderà origine molta estetica medievale della luce.

Di registro assai diverso sono le pagine del *De divinibus nominibus* in cui Dionigi dice che Dio può essere detto Bene, Bellezza, o Essere. Qui egli non sta parlando di entità terrene, animali, cose, fenomeni di natura, che possono diventare immagine o metafora di cose divine. Qui sta parlando di quelle che la Scolastica chiamerà proprietà trascendentali dell'Essere. Il problema è che noi, conoscendo per esperienza il tarlo, possiamo paragonarlo a Dio, ma siamo capaci di dire che qualcosa è buono, è bello solo in quanto vediamo che certe cose dell'esperienza partecipano in modo riflesso delle proprietà della divinità. "Infatti, dividendo in tutte le cose che esistono la cosa che si partecipa e le cose che vi partecipino, noi diciamo che è bello ciò che partecipa alla Bellezza, mentre la bellezza è la partecipazione che viene dalla causa che rende belle tutte le cose belle. Il Bello soprasostanziale è chiamato Bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo la misura di ciascuno" (IV, 7, 301).⁴³

Del pari, ciò che è sovrasostanzialmente Bene e Bellezza, sarà "il vero Essere che dà l'essere a tutte le cose che sono" (V, 4, 338). Dio è "l'Essere in sé e per sé, e mediante questo stesso Essere ha formato qualsivoglia modo di essere" (V, 5, 340).

Qui ci troviamo di fronte a un salto. Qui la via non è più all'*in su* (dal tarlo a Dio) bensì all'*in giù*, da Dio alla cosa bella o buona. I nomi divini pertengono strettamente alla divinità e solo subordinatamente alle cose. Ma questa subordinazione non è di ordine metaforico bensì di ordine metafisico. Le proprietà del tarlo sono simili a quelle di Dio per difetto della nostra immaginazione, che solo così può immaginare l'implacabilità dell'ira divina (che ovviamente è ben altro). La similitudine è posta *in verbis*, e i *verba* sono ovviamente inadeguati a esprimere un oggetto così sublime. Quindi la metafora che va dal basso all'alto sembra che possa farci conoscere, talora mettendoci la cosa sotto gli occhi; ma ci fa conoscere in modo assai pallido ciò che per definizione è inconoscibile. Le proprietà delle cose belle sono invece tali per partecipazione della bellezza divina. La similitudine è *in re*. Nella partecipazione delle proprietà trascendentali al creato c'è sì sempre pallore, ma non è un pallore

dell'immaginazione (o del linguaggio), è un pallore ontologico.

Questo basterebbe a dire che nella teologia simbolica dello Pseudo-Dionigi non c'è posto per una coerente teoria della metafora, e pazienza. Ma questa posizione implica un bel groviglio conoscitivo. Infatti noi siamo sicuri per fede che Dio sia Bontà e Bellezza, ma in che modo possenga sovrastanzialmente queste proprietà noi non lo sappiamo. Ovvero, o lo sappiamo per illuminazione e scienza segreta, oppure dobbiamo pallidamente immaginarlo partendo ancora dalle proprietà delle cose. Problema di cui Tommaso (che non coltiva alcuna scienza segreta e misterica della divinità) si accorge benissimo quando proprio da queste pagine dionisiane trae l'idea di una conoscenza *per analogia*; in qualche modo, *prout possumus* secondo la nostra proporzione dobbiamo elevarci dalle cose terrene alla conoscenza della causa prima (*Expositio Sancti Thomae* V, 3, nota 668). Possiamo allora dire che questa conoscenza è solo metaforica?

2.5 L'analogia entis

Rosier-Catach (1997; 167-173) mostra vari casi in cui l'esempio canonico del *prata rident* serve a illustrare la differenza tra metafora e *translatio in divinis*. Già Boezio (*De Trinitate* IV, 1, 5, 21) aveva detto che quando le predicazioni riguardano Dio, le cose predicate ne vengono modificate. Gilberto de Poitiers (*Dialogus Everardi et Ratii*) dirà a proposito delle dieci categorie aristoteliche (*praedicamenta*), che “si quis ad divinam veriterit praedicationem, cuncta [praedicamenta] mutantur”. Teodorico di Chartres segue il dettato pseudo-dionisiaco, per cui un predicato sostanziale non significherà che Dio è sostanza, ma che è al di là di ogni sostanza.

Quindi nella predicazione *in divinis* non si predica la cosa ma solo il nome. Però si fa strada l'idea che, malgrado questa differenza, il predicato “quodam modo innuit nobis substantiam”. E quindi non si ha divaricazione incolmabile e predicazione per pura negazione, bensì qualche forma di *connotazione*.

Quanto la differenza tra predicazione univoca per metafora e la predicazione *in divinis* ponesse insormontabili problemi è provato dalle *Regulae theologicae* di Alano di Lilla, dove si distinguono, abbastanza oscuramente; (i) trasferimento del nome e della cosa,

come in *linea est longa*, dove la lunghezza, che è proprietà del corpo, viene detta della linea che lo caratterizza e fa sì che esso possa essere detto “lungo”; (ii) trasferimento della cosa, come in *seges est leta*, dove la cosa (in questo caso la gioia) è attribuita al soggetto; (iii) trasferimento del solo nome, come in *monachus est albus* – dove il monaco bianco non è in se stesso bianco (dovrebbe essere un cistercense). Ma questo sarebbe proprio il modo in cui si dice che *Deus est iustus*.

Solo che, più avanti nello stesso testo, Alano ammette che Dio è detto giusto “a causa quia efficit iustum”. Qui siamo vicini alla posizione dello Pseudo-Dionigi, per cui Bontà o Bellezza sono veramente proprietà divine e possono essere applicate alle cose mondane solo in quanto causano in esse, per partecipazione, qualcosa di molto simile. E allora non si tratterebbe di semplice trasferimento del nome; anzi, non sarebbe neppure metafora (stando alla classificazione sopra riportata).

Siccome in questa sede non ci si può addentrare nell’immenso territorio delle discussioni sull’*analogia entis* (seguendo le differenze, talora sottilissime, tra autore e autore, e sino alla seconda Scolastica controriformistica, dal Gaetano a Suarez) cercheremo semplicemente di vedere quali siano i modelli basilari di discorso univoco ed equivoco a cui in genere tutta la discussione scolastica s’ispira. E il modello fondamentale è sempre quello che proviene da Aristotele (cfr. Owens, 1951) e dal commento boeziano.

Il discorso sull’equivocità nasce già nella *Metafisica* quando si discute come l’essere possa essere “detto in molti modi”. Dopo aver detto che c’è una scienza che considera l’essere in quanto tale, là dove ci si attenderebbe la prima e tentativa definizione dell’oggetto di questa scienza, Aristotele ripete come unica definizione possibile ciò che nel primo libro (9, 992b 18) era apparso solo come osservazione parentetica; “l’essere si dice in molti modi” (*tò dè òn léghetai mèn pollachôs*) – secondo significati molteplici (IV, 2, 1003a 33).

In realtà Aristotele riduce questi molti modi a quattro. L’essere si dice (i) come essere accidentale (è l’essere predicato dalla copula, per cui si dice che l’uomo è bianco o in piedi); (ii) come vero, per cui può essere vero o falso che quell’uomo sia bianco, o che l’uomo sia animale; (iii) come potenza e atto, per cui se non è

vero che quest'uomo sano sia attualmente malato, potrebbe ammalarsi, e (diremmo oggi) che si può pensare a un mondo possibile in cui sia vero che quest'uomo è malato; (iv) infine, l'essere si dice come *ens per se*, ovvero come *sostanza*. Comunque si parli di essere, lo si dice "in riferimento a un unico principio" (*ibid.* 1003b 5-6), e cioè alle sostanze; "Il primo dei significati dell'essere è l'essenza la quale significa la sostanza (*semaitnei tèn ousían*)" (*ibid.* 1028a 14-15).

Questo dire in molti modi è un dire equivoco? Aristotele non è chiaro su questo punto. Nelle *Categorie* dice che si ha equivocità quando vi è un solo nome comune per entità che richiedono una diversa definizione. Classico l'esempio di *zôon* detto sia dell'uomo che del dipinto – una omonimia esistente in greco. Va detto che i medievali – che non conoscevano il greco – non colgono questa omonimia e pensano sempre che animale si dica della cosa e dell'immagine a causa di una certa similitudine, e cercano di dimostrare che non si tratta di equivocazione totale, bensì di analogia fondata su similitudine morfologica, e che Aristotele intendeva l'equivocità in modo più ampio del loro. Vedi per esempio Tommaso d'Aquino; "Philosopus largo modo accipit aequivoca, secundum quod includant in se analoga" (*S. Th.* I, 13, 10 ad 4).

Dal punto di vista di Aristotele siamo ovviamente di fronte a un esempio di *equivocazione* casuale (i medievali avrebbero detto che era dovuta a *penuria nominum*). Abbiamo invece *univocità* quando al termine corrisponde un'unica definizione (quando cioè *zôon* è detto sia dell'uomo che del bue). Infine abbiamo *paronimia* quando le cose sono denominate con lo stesso termine, ma con diversa desinenza grammaticale (il grammatico detto dalla grammatica). Owens (1951) mette in chiaro che Aristotele giudica l'equivocità o univocità non come proprietà dei termini ma delle cose per cui un unico termine viene usato.⁴⁴ Dunque, si ha univocità quando un solo termine viene usato per ciò che è espresso da una sola definizione, e equivocità quando si ha un solo termine per due cose che rispondono a due diverse definizioni.

Gli equivoci vengono discussi ampiamente nei *Topici* (I, 15, 106a 1-8) dove si affronta per la prima volta la questione di un duplice modo di usare i termini; un conto è dire che giustizia e

coraggio sono detti buoni in modo univoco (perché la bontà fa parte della definizione di entrambi) e un conto è dire in diversi modi che è buono ciò che produce salute. Qui si allude a quell'esempio, già aristotelico, e poi vastamente discusso nel Medioevo, per cui si dicono sane e la persona in salute e la medicina che produce salute, oltre che l'urina in quanto segno di sanità.

Nell'*Etica Nicomachea* (I, 6, 1096b 23-29) ci si domanda di nuovo perché onore, prudenza e piacere siano detti buoni. Sono tre cose diverse, eppure il termine non rappresenta un esempio di equivocazione per caso. Sono detti buoni perché dipendono da un'unica causa (*aph'hénós*) o sono diretti a uno stesso fine, o bene (*pròs hén*)? Oppure per analogia, sulla scorta dell'esempio della vista che è buona per il corpo così come l'intelletto lo è per l'anima? Qui Aristotele distingue nettamente il primo caso dall'analogia vera e propria, che instaura una proporzione a quattro termini.⁴⁵

Nella traduzione boeziana della *Isagoge* porfiriana, *aph'hénós* e *pròs hén* saranno resi rispettivamente con *ab uno* (il termine *medico* usato sia per il dottore che per lo strumento del dottore) e *ad unum* (il classico esempio di *sano* detto del corpo, della medicina e dell'urina), ma è chiaro che il primo esempio è assai debole, perché potrebbe essere ridotto a un caso di paronimia. In effetti il concetto che rimane centrale in Aristotele è quello del *pròs hén*. In breve, essere denominato per la causa da cui si proviene o per il fine a cui si tende è praticamente la stessa cosa (diremmo, si unifica il rapporto a una causa comune, efficiente o finale che sia). Pertanto abbiamo a che fare con due forme di equivocità, quella *pròs hén*, che nella tradizione scolastica si chiamerà prima *analogia di proporzione* (e, col Gaetano, *di attribuzione*), e quella per analogia, che nella terminologia scolastica si chiamerà *analogia di proporzionalità*. Per comodità useremo d'ora in poi i due termini *attribuzione*, che per Aristotele non era una forma di analogia, e *proporzionalità*, che per Aristotele costituiva la sola forma di analogia.

Aristotele spiega l'attribuzione in *Metafisica* (XI, 3, 1060b 36-1061a 7) dove intende come esempi del parlare "in molti modi" gli aggettivi *medico* e *sano*; essi sono usati in riferimento (*prós*) a una stessa cosa; un discorso medico e uno strumento sono

chiamati *medici* perché il discorso medico procede dalla scienza medica e lo strumento le è utile, e similmente sono chiamate *sane* cose che sono segno o causa di salute. Ora, la salute è una forma che si trova solo in un corpo e non è presente né nel colore dell'urina né nella medicina (e dunque si dovrebbe parlare di termine prettamente equivoco dove un solo termine si riferisce a cose con definizione diversa), ma sia l'urina che la medicina hanno un riferimento alla salute. Come il termine *essere* è usato in vari sensi ma in riferimento a una idea centrale (*pròs hén*), e pertanto non è equivoco, così accade col termine *sano*. Essi esprimono una nozione comune (*légontai kath'hén*).

L'attribuzione è una relazione a due termini; la medicina è sana perché causa la sanità e non possiamo dire che la medicina sta al corpo malato come la salute al corpo sano. Diverso è il caso dell'analogia. Qui sono richiesti quattro termini, come viene detto anche in *Poetica* e *Retorica*. La pietra è svergognata perché sta a Sisifo come lo svergognato sta di fronte alla sua vittima (*Retorica* 1412a 5). Ora, mentre gli esempi di attribuzione sono sempre dati come esempio di uso stereotipato del linguaggio (sana la medicina, sana l'urina) l'analogia è per Aristotele mezzo di conoscenza ed egli se ne serve, quando gli conviene, anche nei libri naturali. "La natura nascosta viene conosciuta per analogia" (*Fisica* I, 7, 191a 7-12).

Ora riconsideriamo la natura stessa della metafora. Come detto in Eco (1984, 3.8.3) supponiamo che metafora e metonimia possano essere spiegati in base a una analisi componenziale in forma di enciclopedia, che nella definizione di un dato termine include la forma (come aspetto morfologico), la causa, la materia e il fine (o funzione).

Semema A	Proprietà 1, forma
	Proprietà 2, causa
	Proprietà 3, materia
	Proprietà 4, fine o funzione

Si noti che l'idea era già presente nella Scolastica; vedi, per esempio, come Tommaso (*De principiis naturae* 6) ammetta che talora le proprietà simili vengano predicate rispetto alla causa,

talora rispetto al fine.

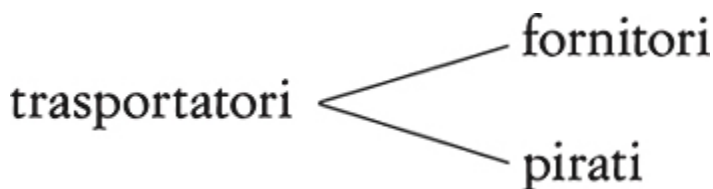
Per formulare la metonimia *bevi una coppa* (contenente per contenuto) non è necessario comparare due termini; si individua nella definizione enciclopedica della coppa anche il fatto di contenere vino; la sostituzione è dunque di interdipendenza semica all'interno dello stesso semema. Per chiamare invece la coppa *scudo di Dioniso* devo comparare le proprietà di Ares e Dioniso, vedere che in entrambi appare una stessa proprietà morfologica (strumento tipico o insegna), rilevare una proprietà comune tra i due strumenti (l'essere entrambi rotondi e concavi) e attuare lo scambio. In entrambi i casi la sostituzione avviene prima per identità semica tra sememi, quindi si incrociano due sememi con due semi.

Ora pare che la metafora imponga la comparazione di due entità che prima erano separate, e quindi accresca la conoscenza, mentre la metonimia presume la conoscenza della cosa su cui si gioca. Di qui la maggiore forza cognitiva della metafora.

L'attribuzione appare della stessa natura della metonimia; si chiama sana la medicina perché già si sa che proprietà della medicina è quella di procurare salute. Ma se è così, allora molte delle metafore da genere a specie e viceversa, citate da Aristotele, sono forme di metonimia o di sineddoche, visto che il genere dovrebbe essere una proprietà della specie. Così come essere un animale è una proprietà dell'uomo, per cui si può dire, con Dante, *animal grazioso e benigno*, parimenti lo stare fermo è una proprietà dell'essere all'ancora. Del resto, si veda Emanuele Tesauro (*Cannocchiale aristotelico, editio princeps*, 1670; 284). Egli decisamente chiama le metafore da genere a specie e viceversa *analogiae attributionis*.

Quando Aristotele invece chiama svergognata la pietra, le attribuisce una proprietà (certamente validata dal contesto) che prima non le era riconosciuta. Si riconsideri l'esempio dei pirati detti fornitori. Anzitutto s'instaura una analogia a quattro termini; i pirati stanno al trasporto delle merci rubate come i fornitori stanno al trasporto delle merci acquistate. L'impressione che si individui poi un genere X, di cui sono specie sia i pirati che i fornitori, è conseguente all'operazione analogica. Essa di fatto prende due sememi indipendenti e vi individua una proprietà comune (di essere *trasportatori* di merci). Solo a metafora

compresa si potrebbe dire che pirati e fornitori appartengono (inopinatamente) allo stesso genere, ovvero allo stesso insieme. La proprietà comune, sorprendentemente messa in rilievo, diventa genere comune.



Tutta la discussione scolastica sull' *analogia entis* (pur nella grande varietà dei suoi esiti) si basa fundamentalmente su una scelta tra analogia di attribuzione e analogia di proporzionalità, e gli esempi sono affini a quelli aristotelici quando si tratta di trovare attribuzioni o proporzioni tra medicina e salute, o tra i prati e il riso.

Il problema vero, che già si profilava nello Pseudo-Dionigi, sorge quando entrano in gioco i nomi divini. Dire che la medicina è sana è una attribuzione simile a quella per cui Dio viene detto Buono? Noi sappiamo quali siano le proprietà della sanità e sappiamo quali siano le proprietà sia della medicina che dell'urina (una causa la salute, l'altra la rivela). Amalgamando su proprietà note, attuiamo l'attribuzione. Cosa accade invece coi nomi divini?

Ci sono solo due soluzioni.⁴⁶

(i) Noi conosciamo *per prius* la bontà delle cose e ne inferiamo *per posterius* che debba esistere in Dio la causa di questa bontà. Ma a questo punto ci troviamo di fronte a una inferenza da cosa nota a qualcosa che deve esserci, ma la cui natura ci rimane ignota, e non basta supporre che la causa sia in qualche modo simile all'effetto. Tanto è vero che, nel corso delle sue discussioni sull'analogia, Tommaso (per esempio *S. Th.* I, 45, 7, e sulla scia di Agostino) distingue due tipi di similitudine tra causa ed effetto. L'effetto può rappresentare *quantum ad similitudinem formae*, ed è il caso della *repraesentatio imaginis*, ovvero della statua di Mercurio che è simile a Mercurio; ma può rappresentare anche *per causalitas causae*; in tal caso non vi è similitudine morfologica quanto piuttosto *repraesentatio per vestigium*, come accade sia per

il rapporto tra fumo e fuoco che tra orma e uomo (Tommaso – seguendo in questo Alberto Magno – ammette che l'orma possa essere simile alla forma piede, ma avverte che non è simile all'uomo che l'ha impressa e quindi non ci può dire chi sia;⁴⁷ in *I Sent.* 8, 1, 2 fa l'esempio del sole, che produce calore ma in sé non è caldo). Se dunque dalla bontà delle cose risaliamo alla causa divina, lo facciamo per *causalitas causae*, ma non sappiamo affatto come sia questa bontà. Chiamare Bontà la causa della bontà è solo per ovviare alla *penuria nominum* e quindi è un caso di equivocazione. È come se, dato del fumo, ignorando cosa sia il fuoco che lo genera, nominassimo questa X ignota come Fumo Ipersostanziale, così credendo di essere di fronte a un caso di *repraesentatio imaginis* e non di *repraesentatio per vestigium*. Vediamo quali siano le conseguenze inquietanti di questa soluzione; se il meccanismo dell'attribuzione fosse sempre valido, considerando che nei nostri atti e negli eventi del mondo troviamo che alcune cose sono male (il delitto, un cibo corrotto, una malattia), perché allora non pensiamo che la causa di queste cose risieda in Dio e non predichiamo di Dio il Male? Perché sappiamo a priori che in Dio non vi è Male (mentre vi è Bontà). Ma se lo sapevamo a priori, non avevamo bisogno di cercare una analogia. Non rimane allora che la seconda soluzione.

(ii) Conosciamo (per fede o rivelazione) le proprietà divine, e quindi è *per prius*, in base a queste, che predichiamo il bene delle cose terrene *per posterius*. Noi sappiamo che Dio è ontologicamente Buono *per prius* e che le cose sono buone *per posterius*, in quanto partecipano della divina bontà. In tal caso la proprietà “buono” che caratterizza una data cosa equivale alla proprietà *animale* che caratterizza un gatto. Comprendiamo che il gatto è un animale perché sappiamo già che cosa sia un animale. Pertanto abbiamo una predicazione di tipo metonimico da cosa nota a cosa nota; l'attribuzione non ci fa scoprire nulla che non sapessimo già.

Oppure la predicazione *in divinis* implica un'analogia di proporzionalità. Ma nell'analogia aristotelica si scopre l'identità di proprietà tra due cose le cui proprietà sono note (la scoperta riguarda la relazione inedita che si pone tra due cose note). Invece in una analogia estesa *in divinis* si tratterebbe di identificare (scoperta invero inedita) una identità di proprietà tra

una cosa di cui si sa tutto e una di cui non si sa nulla. Vale a dire che la proporzione che si instaura non è (come avviene con la coppa di Ares) $A; B = C; D$, bensì $A; B = x; y$, dove x e y sono proprietà ignote. Così sarebbe infatti la proporzionalità secondo la quale si dicesse che la conoscenza umana sta all'anima umana come la conoscenza divina sta alla mente divina. Al massimo si suggerirebbe che tra conoscenza e mente divina (ignote) si stabilisce una relazione *in qualche modo* simile a quella che si stabilisce tra conoscenza e anima umana. Ma in quale modo simile? Per *repraesentatio imaginis* o per *causalitas causae*? La similitudine che s'instaura tra Achille e il leone funziona se già sappiamo quale sia l'ira di Achille e la ferocia del leone, e solo in tal modo l'ira di Achille assume un aspetto più convincente. Ma dire che la conoscenza divina sta alla mente divina come la conoscenza umana sta alla mente umana ci fa conoscere meno di quanto non faccia la similitudine su Achille. In quest'ultimo caso l'ira del guerriero, di cui abbiamo già idea, nella comparazione col leone si arricchisce di caratteristiche di ferocia e coraggio. Ne apprendiamo qualcosa in più. Nel caso della predicazione *in divinis* impariamo che qualcosa, che non sappiamo che cosa sia, ha qualche pallida somiglianza con l'intelligenza umana. Pertanto se la predicazione *in divinis* fosse analogia di proporzionalità ci farebbe conoscere meno di quanto ci fa conoscere una buona metafora.

A meno che già non si sappia cosa è Dio e quali siano le sue proprietà, e in tal caso l'analogia ci direbbe qualcosa di interessante sulla cosa che viene paragonata a Dio, non su Dio, su cui si sa già tutto.

Si potrebbe dire che a questa critica sfuggono i casi in cui davvero si parla metaforicamente di Dio. Le metafore poetiche della Bibbia che ci presentano Dio adirato come un leone o perseverante come un tarlo ci dicono qualcosa di evidente circa la sua ira e la sua ostinazione. Certo. Ma queste metafore non vogliono spiegare una natura a noi ignota di Dio, bensì la qualità degli effetti della sua azione, che ci sono già noti. Non presuppongono un Dio inconoscibile ma un Dio già antropomorfizzato, come lo erano gli dèi pagani. Andando dal noto al noto, queste metafore ci pongono qualcosa sotto gli occhi, ma appunto a modo di similitudine. Siamo prima di, o comunque

fuori da, un discorso analogico *in divinis*.

Questa è la debolezza fondamentale di ogni discussione sull'*analogia entis*, e di fatto quello che essa permette di scoprire al filosofo è quello che il filosofo sapeva già per fede. Non a caso la discussione sull'*analogia entis* produce prodigi di sottigliezza ma finisce poi per estinguersi con la Scolastica post-riformista. In realtà, quando si deve parlare delle proprietà divine, se si assume una posizione platonico-agostiniana, allora noi già sappiamo tutto di Dio per ragioni innate, e solo perché abbiamo questa conoscenza del divino possiamo dire che qualcosa partecipa (pallidamente) della sua Bontà o di un'altra delle proprietà trascendentali dell'essere. In questi termini sembra che trattino dell'*analogia* autori come Alessandro di Hales (che parla dell'anima come *imago Dei*) o Bonaventura, per cui l'anima possiede dei *principia per se nota*, e l'*analogia* non è tanto una via di conoscenza quanto una proporzione conosciuta per illuminazione (cfr. Lyttkens, 1952; 123-153).

Oppure dobbiamo partire dall'esperienza, e allora l'*analogia entis* si riduce alla dimostrazione razionale dell'esistenza di Dio, ovvero alla formula che in fondo riassume le cinque vie tomiste; data una catena di cause ed effetti nel mondo, *ergo* ci deve essere una causa non causata. A parte la fatale debolezza dell'argomento (l'*ergo* che conduce alla dimostrazione finale è esattamente quello che doveva essere provato – e cioè che, come le cose del mondo postulano una catena di cause ed effetti, così la catena delle cause e degli effetti mondani postula una causa extramondana – argomento che non regge alla critica kantiana), si noti che le cinque vie ci dicono al massimo che deve esserci Dio, ma non come sia.

In realtà, qualsiasi discussione sull'*analogia* non fa altro che ripeterci che possiamo predicare di Dio la Bontà, la Verità, la pienezza dell'Essere, l'Unità, la Bellezza, ma niente altro. Essa può nascere solo in una cultura che già assuma che Dio sia Verità, Unità, Verità, Bontà e Bellezza.

Proprio per questo dramma, che ne procurerà il collasso, l'*analogia entis* ha minor valore cognitivo di una buona metafora.

2.6 Conclusione

La poesia e la prosa medievale sono ricche di belle metafore, mentre la teoria, sia essa filosofica o poetico-retorica, non riesce a rendere conto di questa ricchezza. Non ci si dovrebbe stupire perché è noto quanto la cultura dell'epoca manifesti frequentemente uno iato tra pratica e teoria; tipico l'esempio della musica, dove la discussione dottrinale è molto astratta, fondata su modelli pitagorici, *relictio aurium iudicio*, come diceva Boezio, e quindi sorda all'evoluzione della pratica musicale. Ma per la musica esiste appunto una spiegazione, come si è detto, ed è il peso della tradizione pitagorica trasmessa via Boezio. Possiamo trovare ragioni analoghe per la teoria della metafora?

Possiamo, ed è il peso che su tutta la cultura dottrinale medievale ha avuto il commento alle *Categorie* aristoteliche attraverso la mediazione di Porfirio.

Rivediamo quanto detto in questo stesso libro nelle pagine dedicate all'*Arbor Porphyriana*; essa permette di classificare, ma non di definire; per definire dovrebbe introdurre nell'albero molte più differenze di quello che fa, oppure dovrebbe risolversi in una rete di differenze. Ogni volta che Aristotele deve spiegare una metafora ricorre a "ontologie" locali molto più flessibili di un albero dei generi e delle specie.

Ora il pensiero dottrinale del Medioevo non riesce ad allontanarsi dal modello dell'*Arbor*, e quindi può facilmente capire e giustificare sostituzioni da genere a specie e viceversa, ma si trova imbarazzato quando deve parlare della molteplicità delle proprietà che entrano in gioco nelle sostituzioni metaforiche. Si noti che non solo Geoffroy de Vinsauf, che non era un filosofo, avverte di come si debbano cercare in una cosa *tutte* le proprietà possibili; anche i filosofi e i teologi, quando dovevano analizzare una metafora, vedevano benissimo su quali caratteristiche magari periferiche si poneva l'amalgama tra due sememi. Però nel momento in cui avrebbero potuto costruire una teoria dell'invenzione metaforica (visto di quali finezze erano capaci quando si trattava di discutere problemi di logica), si trovavano a mancare di un modello semantico sufficientemente agile, e non se la sentivano di mettere in crisi il modello canonico dell'albero di Porfirio, che è quello su cui ciascuno di loro si era formato.

Perché tanta istintiva reticenza nel mettere in questione la

struttura del mondo stabilita dall'*Arbor Porphyriana* ? Se è vero quanto si è detto in conclusione di “Dall’albero di Porfirio al labirinto enciclopedico”, ricorrere a “ontologie” flessibili e addirittura inedite per spiegare espressioni metaforiche significava proprio ammettere che ontologie come lo stesso albero porfiriano erano strumenti pratici, provvisori, e non immagini definitive della struttura del mondo e della grande catena dell’essere. E in fondo anche i più devoti tra gli aristotelici di quei secoli non si sottraevano mai alla influenza del neoplatonismo (Tommaso non commentava solo Aristotele ma anche lo Pseudo-Dionigi).

Per costruire o suggerire la possibilità di una ontologia inattesa adeguata non bisogna presupporre che l’universo debba sempre essere visto secondo un unico modello di organizzazione per generi e specie prefissati. Ma era proprio questa idea di una “rivoluzione ontologica” che non poteva neppure sfiorare la testa di un pensatore medievale, proprio perché l’immagine del mondo era concepita sul modello di un’*Arbor Porphyriana* stabile.

Questo, credo, ci aiuta a capire perché un periodo storico così ricco di straordinarie metafore (arditamente proposte dai poeti) non poteva elaborare una teoria della metafora come strumento di nuova conoscenza.

25 Rielaborazione della seconda comunicazione al seminario tenuto presso la Scuola superiore di Studi umanistici dell’Università di Bologna nel marzo 2001 nell’ambito del ciclo sulla fortuna della teoria aristotelica della metafora. È apparso in forma più ampia in Lorusso, ed. (2005).

26 “Tropus est dictio translata a propria significatione ad non propriam similitudinem ornatus necessitatis causa [...] Metaphora est rerum uerborumque translatio. Haec fit modis quattuor; ab animalibus ad animale, ab inanimatis ad inanimale, ab animalibus ad inanimale, ab inanimatis ad animale. Ab animalibus ad animale, ut *Tiphyn aurigam celeris fecere carinae*; nam et auriga et gubernator animam habent; ab inanimatis ad inanimale, ut *ut pelagus tenere rates*; nam et rates et naues animam non habent; ab animalibus ad inanimale, ut *Atlantis cinctum assidue cui nubibus atris piniferum caput* et cetera; nam ut haec animalis sunt, ita mons animam non habet, cui membra hominis adscribuntur; ab inanimatis ad animale, ut *si tantum pectore robur Concipis*; nam ut robur animam non habet, sic utique Turnus, cui haec dicuntur, animam habet” (*Ars maior* III, 6, ed. Holtz, 1981; 668-669).

27 “Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, ut *et iam tempus equum fumantia soluere colla*, hoc est ‘carmen finire’ [...] Aenigma est obscura

sententia per occultam similitudinem rerum, ut *mater me genuit, eadem mox gignitur ex me*, cum significet aquam in glaciem concrecere et ex eadem rursus effluere.” (*Ars maior* III, 6, ed. Holtz, 1981; 671 e 672).

28 L’idea viene probabilmente da Demetrio Falereo (*Sullo stile*, 79); non tutte le metafore sono intercambiabili; l’*auriga* può essere detto *gubernator* e viceversa, ma se si sono chiamate le pendici della montagna come i *piedi dell’Ida* non si potranno poi chiamare *pendici* i piedi umani.

29 “Ab inanimati ad inanimal, ut Zachariae undecimo; *Aperi, Libane, portas tuas*. Item psalmo VIII; *Qui perambulat semitas maris*. Translatio est enim a civitate ad montem, et a terra ad mare, quorum nullum animam habet. Ab animal ad inanimal, ut, Amos I; *Exsiccatus est vertex Carmeli*. Homines enim, non montes, verticem habent. Ab inanimati ad animal, ut, Ezech. XI; *Auferam a vobis cor lapideum*. Non enim lapis, sed populus animam habet” (*PL* 90, coll. 179D-180B). Seguono esempi di trasferimento su uccelli, fiere e così via.

30 “Undecumque licet ducere translationes? Nequaquam, sed tantum de honestis rebus. Nam summopere fugienda est omnis turpitudine earum rerum, ad quas eorum animos qui audiunt trahet similitudo, ut dictum est *morte Africani castratam rem publicam* et *stercus curiae*; in utroque deformis cogitatio similitudinis” (ed. Halm, 1863; 38).

31 Per le citazioni da Matteo di Vendôme, Geoffroy de Vinsauf e Giovanni di Garlandia cfr. l’edizione Faral (1924).

32 “Considerandum est verbum, quod debet transferri, de quibus dicatur proprie; et, si ad aliam rem debeat transferri, cavendum est ut in ea proprietate sit similitudo. Sic autem debet inveniri similitudo; perscrutandum est in illo verbo quiddam commune, quod pluribus conveniat quam illud verbum; et quibuscumque aliis commune conveniat proprie, conveniet illud verbum traslative” (II, 3, 9-10, in Faral, 1958; 286).

33 Si trovano varie formulazioni di questa massima, come definizione di tropo o di allegoria, in Cicerone (*De oratore* 3, 166; “ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit”), Donato (*Ars maior* III, 6), Ambrogio (*De Abraham libri duo* I, 4, 28; “Allegoria est cum aliud geritur et aliud figuratur”), Agostino (*Sermo* 272; “Ista, fratres, ideo dicuntur sacramenta, quia in eis aliud uidetur, aliud intelligitur”), Cassiodoro (*Expositio Psalmorum* VII, 1, 80; “schema quod dicitur allegoria, id est inversio, aliud dicens, aliud significans”), Beda (*De schematibus et tropis* II, 2, 12; “Allegoria est tropus quo aliud significatur quam dicitur”) e Isidoro (*Etymologiae* I, 37, 22; “Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, et aliud intelligitur”).

34 “Expositio tria continet, litteram, sensum, sententiam. Littera est congrua ordinatio dictionum, quod etiam constructionem vocamus. Sensus est facilis quaedam et aperta significatio, quam littera prima fronte praefert. Sententia est profundior intelligentia, quae nisi expositione vel interpretatione non invenitur. In his ordo est, ut primum littera, deinde sensus, deinde sententia inquiratur. Quo facto, perfecta est expositio” (III, 8).

35 “De parabolico intellectu dicendum quod reducitur ad historicum. Sed historia dicitur dupliciter; secundum rem et secundum rei similitudinem. Secundum rem, sicut in rebus gestis; secundum similitudinem sicut in

parabolis. Parabola enim est similitudo rerum, cum per rerum differentem similitudinem ad id, quod per ipsam intelligitur, pervenitur” (*Summa, Tractatus Introductorius* I, 4, ad 2).

36 “Divinae paginae libros, quorum singuli apices divinis pleni sunt sacramentis, tanta gravitate legendos forte concesserim, eo quod thesaurus Spiritus sancti, cujus digito scripti sunt, omnino nequeat exauriri. Licet enim ad unum tantummodo sensum accommodata sit superficies litterae, multiplicitas mysteriorum intrinsecus latet. Et ab eadem re saepe allegoria fidem, tropologia mores variis modis aedificat. Anagoge quoque multipliciter sursum ducit, ut litteram non modo verbis, sed rebus ipsis instituat. At in liberalibus disciplinis, ubi non res, sed duntaxat verba significant, quisquis pro sensu litterae contentus non est, aberrare mihi videtur, aut ab intelligentia veritatis, quo diutius teneantur, se velle suos abducere auditores” (VIII, 12, *De ineptiis ungatorum, qui sapientiam verba putant; et quod aliter legendi sunt libri divini, aliter gentiles libri*).

37 “Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit” (*S. Th.* I, 1, 10, resp.). “Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursum rerum suae providentiae subjectarum” (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

38 “Sensus spiritualis [...] accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res et figuram aliarum rerum exprimuntur” (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 15; vedi anche *I Sent.* 3, 3, ad 2).

39 “Poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum”, e il loro significato “non supergreditur modum litteralem” (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16, ob 1 e ad 1). “Per voces significatur aliquid proprie vel figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum” (*S. Th.* I, 1, 10 ad 3).

40 Usanza che era coltivata a Bologna nel periodo che Dante vi visse (cfr. Renucci, 1958).a parte.

41 Per i brani dionisiani si usa la traduzione di Piero Scazzoso in *Pseudo-Dionigi Areopagita, Tutte le opere*, Milano, Rusconi, 1981.

42 In verità nel Salmo 22, 7 chi dice di essere un verme è il salmista, ma una interpretazione allegorica può vedere nel salmista la prefigurazione di Cristo.

43 Commenterà Tommaso; “Ostendit quomodo Deo [pulchrum] attribuitur [...] Dicit ergo primo quod in Causa prima, scilicet Deo, non sunt dividenda pulchrum et pulchritudo [...]Deinde [...] ostendit qualiter attribuuntur creaturis; et dicit quod in existentibus, pulchrum et pulchritudo distinguuntur secundum participans et participatum, ita quod pulchrum dicitur hoc quod participat pulchritudinem; pulchritudo autem participatio primae Causae quae omnia pulchra facit; pulchritudo enim creaturae nihil est aliud quam similitudo divinae pulchritudinis in rebus participata” (*In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio* IV 5, 335 e 337).

44 Si vedano tuttavia le osservazioni di Lo Piparo (2000; 60-61), che critica le traduzioni correnti dell’inizio delle categorie che definirebbero appunto la sinonimia e l’omonimia come proprietà delle cose e non dei nomi. Owens (1951) rifletterebbe una teoria post-aristotelica della sinonimia.

45 Una trattazione convincente dell'analogia in Aristotele si può leggere ancora in Lyttkens (1952).

46 Per un esame delle teorie tomiste dell'analogia da un punto di vista evolutivo, cfr. Marmo (1994; 305-320; con riferimenti più completi agli studi sull'argomento).

47 Che è poi il problema di Robinson Crusoe; egli vede l'orma sulla sabbia, sa che deve essere stata lasciata da un essere umano, ma non può supporre ancora che sia stata lasciata da un selvaggio così e così, che egli poi chiamerà Venerdì.

**SUL LATRATO DEL CANE (E ALTRE ARCHEOLOGIE
ZOOSEMIOTICHE)**

La seconda parte di questo saggio riprende una ricerca apparsa a firma mia, di Roberto Lambertini, Costantino Marmo e Andrea Tabarroni, nata nel corso di un seminario di Storia della semiotica all'Università di Bologna (a.a. 1982-83). Presentata alle Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, dedicate nell'aprile 1983 a "L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo" (Spoleto 1985), nel 1989 è stata pubblicata in inglese in Eco e Marmo (eds.), *On the medieval theory of signs* (Amsterdam, Benjamins). Qui l'ho riscritta, tenendo anche conto di testi apparsi successivamente, alleggerendola di molte citazioni e note erudite, e cambiando l'ordine dei capitoli. La ricerca originale individuava classificazioni sempre più complesse, indipendentemente dal fatto che fossero apparse prima o dopo, mentre in questa versione ho seguito un ordine cronologico, almeno all'interno dei due filoni stoico-agostiniano e aristotelico-boeziano, perché mi interessava porre in rilievo il conflitto, sempre latente, tra nozione correlazionale e nozione inferenziale del segno. Pertanto, mentre rimando per ogni approfondimento alla versione originale (citata sempre come *Latratus canis*), gli altri tre autori non debbono essere ritenuti responsabili della presente stesura, che è anche apparsa in Eco (2007). Rimane sottinteso che, senza il loro lavoro, le mie idee sul *latratus canis* sarebbero rimaste tanto inarticolate quanto il *gemitus infirmorum*.

Non certo tenero con gli scolastici, Francis Bacon, nel *De dignitate et augmentis scientiarum* (I, 24), dopo aver ricordato che Scilla aveva il volto e il petto di bella e giovane donna, riconosce che poi si mostrava (a detta di Virgilio) *candida succinctam latrantibus inguina monstris*. E commenta che così presso gli scolastici si trovavano concetti anche belli a pronunciarsi ma che, quando si veniva alle distinzioni e alle divisioni, anziché mostrarsi fecondi e atti a generare benefici per la vita umana, in

portentosas et latrantes quaestiones desinunt.

Gli scolastici non avrebbero mai supposto che agli inizi del Seicento si sarebbero ineducatamente definite come latrati le loro elaborate *quaestiones* anche perché, proprio all'interno di queste, al latrato del cane avevano dedicato rispettosa e benevola attenzione. Come ne hanno parlato? E in che misura hanno detto qualcosa di nuovo o hanno ripreso soltanto notizie tradizionali provenienti dal mondo antico?

1. GLI ANIMALI DALL'ANTICHITÀ AL MEDIOEVO

1.1 Anima, diritti e linguaggio delle bestie nell'antichità

Gli animali hanno sempre parlato nei miti e nelle fiabe, e queste fantasie antropomorfe rivelano come l'umanità abbia sempre subito il fascino di questi impenetrabili compagni di strada, capaci di prometterci inquietanti o illuminanti rivelazioni.

Quanto a filosofi ed enciclopedisti, la rassegna prenderebbe troppo spazio e la bibliografia in merito è amplissima, per cui ci limiteremo a considerare in particolare gli argomenti che, tra i vari animali, riguardano il cane. È nota l'analogia tra cane e filosofo accennata (sia pure con qualche ironia) da Platone (*Repubblica* II, 375a-376b). I cani di razza sono miti verso le persone con cui vivono e feroci verso gli estranei, e questo dimostra un tratto assai felice della loro natura “un carattere, oserei dire, veramente filosofico”. Il cane distingue una figura amica da una nemica in base al solo fatto che conosce l'una e non l'altra; come si può negare che sia dotato di un certo sapere colui che distingue amico ed estraneo solo in base a conoscenza e ignoranza?

Aristotele distingue tra mero suono e voce, e in *De anima* (II, 429b) dice che un suono è definibile come voce quando sia emesso da un essere animato e sia significativo (*semantikós*); peraltro non è evidente che riconosca una voce significativa neppure agli animali dotati di polmoni. In ogni caso i suoni animali non sono emessi per convenzione (non sono simboli, bensì *manifestano* qualcosa a titolo sintomatico) e sono *agrámmatoi*, e cioè non articolabili (per es. *De interpretatione* 16a e *Poetica* 1456b).

Su queste distinzioni torneremo più avanti perché diventeranno centrali nel dibattito medievale. Per il resto, Aristotele asserisce in *Politica* che l'uomo è l'unico animale che abbia la facoltà del linguaggio, ma questo non ci dice ancora nulla perché, come vedremo, sin dall'antichità sono tre i problemi che si profilano a

proposito degli animali; (i) se essi abbiamo un'anima o comunque una forma di intelligenza, (ii) se in qualche modo comunichino o tra loro o con noi, (iii) se dobbiamo rispettare la loro dignità, astenendoci dall'ucciderli e dal mangiarne le carni.

I testi aristotelici a proposito del punto (i) sono oggetto di ampio dibattito perché, se pure Aristotele definendo l'anima come "atto primo di un corpo fornito di organi" (*De anima* II, 412a) non poteva negarla agli animali, sovente non è invece chiaro quale tipo di "intelligenza" intenda attribuire loro, dato che non solo aveva chiara una distinzione tra anima sensitiva e anima razionale, ma (*ibid.* II, 413b-414a) distingueva tra le qualità intellettive di diverse specie animali, senza pronunciarsi più di tanto.

È certo comunque che, per esempio nella *Historia animalium* (VIII e IX), si dice come in molti animali vi siano tracce di qualità psichiche (anche se sono soltanto *analoghe* a quelle degli esseri umani) per cui le bestie dimostrano gentilezza e coraggio, timidezza, timore e astuzia, e spesso qualcosa di simile alla sagacia – così che talora queste virtù sembrano differire da quelle umane solo per grado. Aristotele sembra persino suggerire una progressione evolutiva (dalla pianta all'animale e poi dall'animale all'uomo) in cui non è facile stabilire linee di demarcazione; alcuni animali non si limitano a procreare in stagioni definite, e se molti si occupano di procurare cibo ai loro nati ma poi li abbandonano, altri sono dotati di memoria e vivono coi loro piccoli più a lungo, costituendo forme di collaborazione sociale. Altri ancora sono capaci di dare o ricevere istruzioni, sia nei loro rapporti reciproci che in rapporto all'uomo, del quale sembrano intendere i comandi. In *Metafisica* (I, 1) si dice che gli animali sono naturalmente forniti di sensazione, ma sono più intelligenti solo quelli per cui dalla sensazione nasce la memoria, e sono più atti a imparare rispetto a quelli che non hanno capacità di ricordare (ed ecco collocato il cane). Sono intelligenti, ma senza capacità di imparare, tutti quegli animali che non hanno facoltà di udire i suoni (per esempio l'ape) e imparano, invece, tutti quelli che, oltre la memoria, posseggono anche il senso dell'udito (vedi anche *Analitici secondi* II, 19). Infine nell'*Etica Nicomachea* (VI, 7, 1141a) si dice che, avendo memoria del passato, l'animale superiore è capace di prevedere ciò che gli conviene.

Nella voce enciclopedica dedicata da Boas (1973-74) alla Teriofilia le citazioni vanno da Anassagora a Diogene, da Democrito a Senofonte, da Filemone a Menandro e Aristofane, per non dire di Teofrasto. Ma è la concezione di amore o ammirazione per il mondo animale che è troppo vasta.

Tra stoici, accademici ed epicurei, si era diffusa una discussione circa la possibilità di un *lógos* animale, di cui i frammenti stoici offrono molteplici anche se spesso contraddittorie testimonianze (vedi per una sintesi Pohlenz, 1959, 1 e 2). Gli stoici distinguono tra un *lógos endiáthetos*, e cioè configurantesi internamente, e un *lógos prophorikós*, capace di manifestarsi esternamente. Di qui la questione se agli animali si potesse attribuire qualche forma di *lógos*. Ora, mentre per Epicuro la differenza tra voce animale e voce umana era solo di grado, per gli stoici i nomi sono imposti per esplicita decisione di una mente razionale e pertanto le varie abilità che si debbono riconoscere agli animali sono dovute soltanto a un istinto innato di autoconservazione. Sulla stessa linea Seneca (*Ad Lucilium* 5-13) ricorderà che certamente gli animali hanno coscienza della propria costituzione, il che spiega le loro numerose abilità, e hanno conoscenze innate, tanto da poter subito dopo la nascita distinguere ciò che è giovevole da ciò che è nocivo, ma sono sforniti di ragione. Al contrario i seguaci della Nuova Accademia sostenevano tesi più indulgenti circa le capacità intellettuali degli animali.

Ma proprio nell'ambito della discussione stoica appare un argomento unanimemente attribuito a Crisippo, destinato ad avere una grande popolarità, di cui riportiamo due versioni.¹ Quella oggi più famosa e più citata è quella dagli *Schizzi pirroniani* (I, 69) di Sesto Empirico;

Secondo Crisippo, che tuttavia è molto ostile agli animali privi di ragione, il cane partecipa della dialettica umana. Così questo filosofo dice che il cane ricorre al quinto indimostrabile composto di diversi rami quando, arrivato a un trivio di tre strade e avendo riconosciuto con l'odorato che la preda non ha imboccato due di queste vie, si precipita subito per la terza senza neppure annusare. In effetti, dice questo antico autore, il cane fa in potenza questo ragionamento; "La preda o ha preso questa via o quella, oppure quell'altra; ora non è né questa né quella; e dunque è l'altra".²

Sesto assume, rispetto all'argomento crisippeo, una posizione più affine a quella degli accademici (come poi farà, in netta

polemica antistoica, il Porfirio di *De abstinentia*). Infatti (sempre in *Schizzi pirroniani* I, 65-77) Sesto ricorda che il cane manifesta, attraverso il suo comportamento, altre capacità di riflessione e apprendimento; non solo sa effettuare una scelta tra il cibo che è utile e quello che è dannoso, sa procurarselo con la caccia, riconosce il merito altrui scodinzolando in presenza dei familiari ed avventandosi contro gli estranei (e quindi ha nozioni del giusto e dell'ingiusto), dà sovente prova di prudenza e infine, visto che inoltre è capace di comprendere le proprie affezioni e di mitigarle, sa togliersi le schegge e pulirsi le piaghe, tiene immobile l'arto malato, individua le erbe che possono lenire le sue sofferenze, esso dimostra di possedere un *lógos*. È vero che noi non comprendiamo le voci degli animali ma non comprendiamo neppure le voci dei barbari, i quali pure parlano; e dunque non è assurdo pensare che parlino gli animali. E i cani certamente emettono voci diverse in situazioni diverse.

Ma la notizia fornita da Sesto appare solo tra II e III secolo d.C. mentre l'argomento circolava da prima. Per esempio esso appare nel I secolo d.C., nel dialogo *Alexandros* di Filone di Alessandria. In favore dell'intelligenza animale parla Alessandro, il quale cita appunto l'esempio classico;

Un cane mentre inseguiva una fiera, si imbatté in un fosso profondo sulle cui sponde correvano due sentieri, uno diretto a destra e l'altro a sinistra. A questo punto si fermò un attimo per vedere quale delle due direzioni era meglio prendere. Corse verso destra, ma non trovando qui alcuna impronta, tornò indietro e prese l'altra direzione. Siccome neppure qui trovava traccia, saltato il fosso incominciò ad indagare febbrilmente, affrettando la corsa secondo quanto gli indicava l'odorato. Ebbene, questa è una prova sufficiente del fatto che il comportamento del cane non era dettato dal caso, ma era il risultato di un vero e proprio ragionamento ispirato dall'intelligenza. Anzi, il giudizio presente in tale ragionamento è chiamato dai dialettici giudizio dimostrativo evidente del quinto tipo; "La fiera è fuggita o a destra o a sinistra oppure ha saltato il fosso; tuttavia, non è fuggita né a destra né a sinistra, dunque ha saltato il fosso."

(*Alexandros* 45)

In effetti per Crisippo l'argomento provava solo che il comportamento istintivo degli animali *prefigura* un comportamento logico, e Filone segue la linea stoica, rispondendo polemicamente ad Alessandro;

È da scartare l'opinione di quelli che attribuiscono al cane da caccia

all'inseguimento delle fiere l'uso di un giudizio del quinto tipo. La stessa cosa può dirsi dei collezionisti di conchiglie e di chi è alla ricerca di qualcosa; infatti anche loro seguono le tracce delle cose, apparentemente secondo un metodo dialettico, ma non si sognano neppure di filosofare. Del resto ciò si può dire di tutti quelli che cercano qualcosa, e che usano in modo improprio di quel quinto modo [...] Noi invece sosteniamo che, rispetto alle cose decorose e a quelle buone che convengono a sé nonché ai molti beni che giovano alla salvezza e alla salute, hanno una sorta di attrazione anche quegli esseri che non sono dotati di una conoscenza per universali, i quali possiedono quella certezza che è specifica della loro specie. Però, in verità, là dove è necessario un modo di procedere razionale, qui non hanno alcuna parte. E il modo di procedere razionale è il *sillogismo che nasce dalla apprensione delle cose, che non hanno una presenza fisica*, come la cognizione di dio, del mondo, della legge, del costume patrio, dello stato, della politica... tutte realtà che le bestie non percepiscono.

(Alexander 84)³

Uno dei testi fondamentali sulla polemica è certamente *De sollertia animalium* di Plutarco, che appare in una data imprecisa tra 70 e 90 d.C. La posizione di Plutarco è nettamente anti-stoica e – come accadrà dopo col *De abstinentia* di Porfirio – non riguarda solo l'intelligenza degli animali ma il rispetto che loro dobbiamo. Benché il titolo originale greco fosse *Se tra gli animali siano più intelligenti i terrestri o gli acquatici*, e nel titolo latino il *sollertia* sia più debole del termine greco *phrónesis* a cui rinvia il titolo greco (e suggerisca piuttosto una intelligenza pratica guidata dall'esperienza), è indubbio che Plutarco stia sostenendo la tesi di una razionalità animale e polemizzi contro le dottrine che vorrebbero negare loro la razionalità. Certo la razionalità animale è imperfetta rispetto a quella umana ma (argomento consueto nel corso di questa polemica) queste differenze intercorrono anche tra esseri umani. Tutti gli esseri viventi sono animati da sensibilità e immaginazione e sono capaci di percepire; ma non si può percepire senza intervento razionale, perché i dati percepiti possono essere lasciati cadere nella disattenzione se non interviene un comportamento intelligente a metterli in evidenza e interpretarli (l'esperienza degli occhi e delle orecchie non produce sensazioni in assenza delle facoltà razionali). Il che è invero argomento attualissimo anche nel cognitivismo contemporaneo. Se così non fosse, argomenta Plutarco, non si spiegherebbe perché gli animali non solo percepiscano ma ricordino le loro percezioni e ne traggano

nozioni da memorizzare per poi predisporre azioni utili alla loro sopravvivenza.

Si apre qui una polemica che alla lontana mira anche ad Aristotele e in generale a tutti coloro che ritengono, come gli stoici, che il comportamento animale sia *come se* si trattasse di un comportamento razionale. Sarebbe allora dire, argomenta Plutarco, che è *come se* la rondine preparasse il nido, *come se* il leone provasse ira, *come se* il cervo avesse paura – o peggio ancora, *come se* gli animali vedessero, *come se* emettessero suoni, *come se* vivessero.

Certo esistono capacità tra loro differenti, ed esistono tra gli animali come esistono tra gli umani, ma dire che alcuni esseri hanno facoltà razionali più deboli di altri non significa che non le abbiano; “Diciamo piuttosto che essi posseggono un intelletto debole e torbido, come un occhio affetto da debolezza visiva e offuscato.” Plutarco si riferisce certamente agli accademici quando afferma che gli animali partecipano della ragione perché dimostrano di possedere intenzioni, preparazione, memoria, emozioni, cura per la prole, riconoscenza per i benefici ricevuti, risentimento per chi ha arrecato loro sofferenza, coraggio, socievolezza, temperanza e magnanimità.

Segue gran copia di esempi tratti dall'osservazione del comportamento animale e finalmente (*De sollertia animalium* 969 B) appare l'argomento di Crisippo. Anzi, esso è anticipato dall'esempio della volpe, che alcuni usano per tastare la solidità del ghiaccio; essa avanza lentamente ascoltando con l'orecchio il flusso della corrente sotto la superficie ghiacciata, e se la ode ne trae la conclusione che la crosta è sottile e si arresta. Così fa il cane crisippeo.

È pur vero che a questo punto Plutarco tenta di ridurre la forza della prova; è la percezione stessa, per mezzo dell'odore emanato dalla bestia, che guida il cane, e non la sillogistica. Ma la sottovalutazione dell'argomento di Crisippo non inficia la sua conclusione finale; bisogna lottare contro chi priva gli animali di ragione e di intelligenza.

In un altro dialogo, *Bruta animalia ratione uti*, a chi obietta come sia una forzatura attribuire la ragione a esseri che non hanno una nozione innata della divinità, Plutarco risponde ricordando l'ateismo di Sisifo. Di qui il rifiuto (sia pure in linea di

massima e con molte eccezioni) di un'alimentazione carnivora, e l'ammissione – quasi a denti stretti – che si possono uccidere gli animali dannosi.

Ne *La natura degli animali* di Eliano (III secolo d.C.), trascurando i casi di cani che si innamorano di esseri umani (I, 6), in VI, 9 si dice come i cani siano capaci di occuparsi di faccende domestiche, così che per un povero è sufficiente avere un cane che faccia le veci di un servo; in VI, 26 si riprendono notizie risalenti probabilmente a Plinio, come esempi di cani che si lasciano morire accanto al cadavere del padrone, o del cane di re Lisimaco che ha voluto condividere il destino di morte del suo padrone anche se avrebbe potuto salvarsi, tema che torna in VII, 10, dove si parla anche di cani che avevano denunciato con latrati gli assassini del loro proprietario; mentre in VIII, 2 si celebrano le virtù e le abilità dei cani da caccia. Eliano riprende (VI, 59) l'argomento di Crisippo;

Se anche gli animali sanno ragionare in modo sottile, conoscono la dialettica e sanno come scegliere una cosa a preferenza di un'altra, non sbaglieremo nell'affermare che la Natura è in tutti i rami del sapere una maestra senza rivali. Per esempio mi è stato detto da un tale che aveva una certa esperienza nella dialettica e molta passione per la caccia il seguente aneddoto. C'era un cane da caccia che seguiva le tracce di una lepre. Questa non era ancora visibile, ma il cane nell'inseguirla giunse davanti a un fossato; qui fu preso dal dubbio, se fosse meglio continuare l'inseguimento verso destra oppure a sinistra. Quando gli sembrò di aver ponderato sufficientemente la cosa, scavalcò con un salto il fossato e proseguì dritto davanti a sé. L'uomo che dichiarava di essere un dialettico e contemporaneamente un cacciatore cercò in questo modo di dare la prova delle sue asserzioni; "Il cane, dopo essersi fermato, si è messo a riflettere dicendo a se stesso; 'la lepre avrebbe potuto piegare da questa parte o da quest'altra oppure continuare a correre in linea retta. Ma non ha proseguito né verso destra, né verso sinistra, perciò è andata avanti dritta'." Non mi pare che egli abbia voluto in questo modo fare il sofista, ma poiché non vi erano tracce accanto al fossato, si poteva dedurre da questo fatto che la lepre lo aveva saltato. Così il cane fece come la lepre, mostrando di essere abile nel seguire le tracce e di possedere un fine odorato.⁴

Il fatto che Eliano si riferisca chiaramente alla versione filoniana (visto che cita il fosso invece del trivio), e che notoriamente aderisse a concezioni stoiche, gli impedisce di trarre dalla prova una conclusione positiva sul *lógos* canino, e lo porta ad attribuire prudentemente la sagacia del cane non a un

suo ragionamento ma a un istinto naturale.

Ma sembra che la posterità abbia inteso l'argomento più nel senso di Sesto che in quello di Filone. In chiave di esplicita polemica anti-stoica è il terzo libro del *De abstinentia* di Porfirio (III-IV secolo d.C.), dove gli argomenti in favore dell'intelligenza animale servono a sostenere una tesi "vegetariana" e contraria alla loro uccisione. Gli animali esprimono i propri stati interiori e il fatto che noi non li comprendiamo non è più imbarazzante del fatto che non capiamo né il linguaggio né il pensiero degli indiani o degli sciti (ed esistono persino individui e popoli capire di intendere la lingua delle bestie, come prova anche Filostrato nella *Vita di Apollonio di Tiana* I, 20, per cui gli arabi comprendono la lingua degli uccelli). Pertanto non possiamo definire gli animali sforniti di ragione per il solo fatto che non li comprendiamo. Né vale argomentare che solo pochi animali come i corvi e le gazze sanno imitare le lingue umane, perché gli uomini non solo non sanno imitare le lingue animali ma neppure comprendere tutte le cinque (*sic*) lingue umane.

Seguono i consueti riferimenti alle varie abilità animali e a come il cane interagisca intelligentemente e comunichi col proprio padrone, quindi si passa alla citazione dell'argomento crisippeo (*De abstinentia* III, 6, 3), ricordando che secondo Empedocle, Pitagora, Platone e Aristotele il cane partecipa del discorso (*ibid.* III, 6, 6) e che la differenza tra discorso interno e discorso esterno è per Aristotele solo differenza *tra il più e il meno*. Non solo, gli animali sanno insegnare ai propri piccoli, il maschio partecipa ai dolori del parto della femmina, essi manifestano un alto senso di giustizia e socialità, hanno sensazioni più acute delle nostre, e se talora la loro ragionevolezza pare inferiore alla nostra questo non implica che la si possa negare;

Si ammetta dunque la differenza nel più e nel meno, non nella privazione assoluta né nel fatto che l'uno abbia assolutamente tutto e l'altro assolutamente niente; ma come in una famiglia l'un corpo è più sano, l'altro meno, e in una malattia ugualmente grande è la differenza secondo le nature capaci e incapaci, così anche nelle anime l'una è buona, l'altra cattiva; e fra le cattive l'una lo è di più, l'altra di meno; e delle buone non c'è la stessa uniformità, né ugualmente buono è Socrate e Aristotele e Platone, né fra quelli della stessa rinomanza c'è identità. Se dunque noi pensiamo più degli animali, non per questo si deve negare agli animali la facoltà di pensare, così come non si deve negare la facoltà di volare alle pernici perché i falchi volano più di esse.

Si potrebbe vedere in questa pagina di Porfirio, come d'altra parte in Plutarco, per non dire di alcuni passi aristotelici nella *Historia animalium*, un nucleo di quelle spiegazioni proto-evoluzionistiche che tra XVII e XVIII secolo, in polemica col meccanicismo cartesiano, verranno avanzate da due autori che, attraverso i loro rimandi e citazioni, rivelano di avere avuto familiarità con la discussione classica. Sono il gesuita Gaston Pardies (*Discours de la connaissance des bêtes*, Paris 1672) – che cita *Historia animalium*, *De anima* e *De memoria* di Aristotele, Erodoto, la disputa tra stoici e accademici, il Basilio dello *Hexaemeron* – e il protestante David Boullier (*Essai philosophique sur l'âme des bêtes*, pubblicato anonimo nel 1728) – che cita sia Aristotele che Eliano. Nel secondo più esplicitamente che nel primo viene delineata l'idea di uno sviluppo graduale delle specie. Anche negli esseri umani vi sono stadi di sviluppo, l'animo di un bambino è meno sviluppato di quello di un adulto, ma questa gradualità di sviluppo si realizza non solo nell'arco di una vita singola ma anche dalla più bassa alla più alta delle specie viventi, per cui (concediamo a un uomo della sua epoca una certa dose di "scorrettezza politica") vi sono meno differenze tra una scimmia e un africano che tra un africano e "un bel esprit Européen". L'anima degli animali non può concepire Dio, ma riconoscere che la loro anima appartiene a uno stadio di sviluppo meno avanzato della nostro non significa dimostrare che essa non esista.

Questa posizione proto-evoluzionista la si ritroverà nella ben più nota discussione tra Buffon e Condillac. Buffon, nel "Discours sur la nature des animaux" (*Histoire naturelle* IV, 1753), pur negando un pensiero agli animali, ammette che "la natura discende per gradi e sfumature impercettibili" e un polipo d'acqua dolce potrebbe essere visto come l'ultimo degli animali e la prima delle piante – e in *Histoire* IV appare anche l'idea dell'asino come cavallo degenerato, che lascia intravedere, benché Buffon se ne dissoci, una prospettiva della trasformazione delle specie. Condillac (*Traité des animaux*, 1755) difende invece polemicamente la tesi di una intelligenza animale, e poiché per lui è dalla sensazione che si evolve ogni altra capacità superiore, conclude che riconoscere agli animali la capacità di elaborare le

loro sensazioni significa porli a un gradino evolutivo immediatamente precedente quello umano. Gli animali non parlano come gli esseri umani ma la differenza risiede in un diverso grado di complessità, “du plus au moins”. Espressione che sembra quasi una citazione da Porfirio.

Il quale (per tornare a lui) sostiene che persino i vizi degli animali (come ad esempio la gelosia) sono indici di ragione. Comunque un solo vizio non hanno, a differenza degli uomini, ed è il tradimento verso chi li ama. Non hanno città, ma non le hanno neppure gli sciti, che vivono sui carri. Non hanno leggi scritte, ma esse non esistevano presso gli uomini sino a che vivevano in stato di felicità naturale. Forse non tengono consiglio (il che non è dimostrabile), ma neppure tutti i gruppi umani lo fanno. Per questi e altri motivi si dimostra pertanto che gli animali possiedono una ragione, anche se in molti essi è imperfetta, e di qui viene l'esigenza di rispettarli.

A parte l'argomento di Crisippo, il testo che ha maggiormente influenzato i posteri, e in particolare gli enciclopedisti medievali, è la *Historia naturalis* di Plinio, sin dal I secolo d.C. In essa ci si occupa della voce dei pesci (libro IX) e degli uccelli (libro X, compresi gli uccelli che parlano) ma vale la pena di riportare quanto dice sull'intelligenza canina in VIII, 61, dato che tutti coloro che ne scriveranno in seguito sembrano in fondo dipendere dal suo testo (oppure si rifanno alle sue stesse fonti);

Anche fra gli animali che vivono con noi molti sono degni di essere conosciuti, e soprattutto i più fedeli all'uomo; il cane e il cavallo. *Ho saputo che un cane combatté in difesa del suo padrone* contro i briganti e, benché fatto segno di colpi, non si allontanò dal corpo dell'uomo, cercando di tenere lontani uccelli e bestie feroci. Un altro cane in Epiro riconobbe fra la folla l'assassino del suo padrone e con i suoi morsi e con il suo abbaiare lo costrinse a confessare il delitto. 200 cani ricondussero dall'esilio il re dei Garamanti, dopo aver combattuto contro quelli che si opponevano. Gli abitanti di Colofone e quelli di Castabala avevano coorti di cani addestrati per la guerra. Combattevano in prima linea e non si rifiutavano mai; costituivano truppe ausiliarie su cui si poteva veramente contare e non erano bisognosi di stipendio. Quando i Cimbri furono sterminati, i cani difesero le famiglie dei loro padroni che si trovavano sui carri. Dopo l'uccisione di Giasone di Livia, il suo cane non volle più mangiare e si lasciò morire di fame. L'esemplare che Duride chiama Ircano, quando fu acceso il rogo funebre del re Lisimaco, si gettò fra le fiamme, e lo stesso fece il cane del re Gerone. Filisto ricorda anche Pirro, cane del tiranno Gelone; si rammenta anche il cane di Nicomede, re della Bitinia, la cui

moglie Cosinge fu dilaniata dalla bestia per un gioco un po' troppo lascivo col marito. Presso di noi, il cane difese da un brigante Vulcrazio, uomo di nobili natali, che insegnò diritto civile a Casellio, mentre ritornava di sera, su un cavallo delle Asturie, dalla sua proprietà fuori Roma; lo stesso accadde al senatore Celio che, mentre era ammalato, fu assalito a Piacenza da uomini armati e non fu ferito prima che venisse ucciso il suo cane. Ma un esempio al di sopra di tutti gli altri, avvenuto nel nostro tempo, è registrato negli Atti del popolo romano; sotto il consolato di Appio Giunio e Publio Silio [28 d.C.], quando si giustiziavano, a causa di Nerone, figlio di Germanico, Tizio Sabino ed i suoi schiavi, il cane di uno sei condannati non poté nel carcere essere mandato via, né si allontanò dal corpo del suo padrone gettato a terra, ma sui gradini delle Gemonie ululava mestamente in mezzo ad una grande folla di romani che facevano cerchio. Uno degli spettatori gli gettò del cibo e l'animale lo portò davanti alla bocca del morto. Si gettò a nuoto quando il cadavere fu buttato nel Tevere, nel tentativo di sostenerlo, mentre tanta gente era presente a vedere la fedeltà di questa bestia.

I cani sono i soli a conoscere il loro padrone e lo ravvisano anche in incognito, se arriva all'improvviso; sono i soli a sapere il proprio nome, sono i soli a riconoscere le voci familiari. Sono capaci di ricordare il cammino percorso, per quanto lungo possa essere e, tranne l'uomo, nessun altro essere vivente è dotato di una memoria migliore.⁶

1.2 La tras migrazione del problema nel Medioevo

Che cosa conoscevano di questi testi i medievali? Non quelli platonici, ma di Aristotele si conosceranno gli *Analitici* almeno tra XII e XIII secolo, e nello stesso periodo entrano in circolazione sia la *Metafisica*, che l'*Etica Nicomachea*. Di poco più tarda è la conoscenza della *Politica* e dei libri sugli animali.

Comunque, il Medioevo conosceva Plinio e attraverso di lui tutta una vasta rassegna di fonti sul mondo animale,⁷ e si veda come a Plinio si rifaccia tutta l'enciclopedistica in genere, basti citare Isidoro di Siviglia (*Etymologiae*) che ricorda come nessuna creatura sia più sagace del cane;

Cane è nome latino di evidente etimo greco; in Greco, infatti, il cane è chiamato *kýon*. Ciononostante, qualcuno ritiene che il cane abbia preso nome dal *canor*, ossia dal *suono*, del suo latrato, vale a dire dal fatto di abbaiare sonoramente, donde anche il verbo *canere*, che significa *suonare*, *cantare*. Nessuna creatura è più sagace del cane; la sua sensibilità è infatti maggiore di quella di qualunque altro animale. Soltanto il cane riconosce il proprio nome ed ama il proprio padrone; ne difende la casa, si espone per lui alla morte, insieme con lui rincorre volentieri la preda, non ne abbandona il corpo neppure quando muore. È, insomma, proprio della

natura di questo animale non poter vivere al di fuori della società umana. I cani presentano una di queste due caratteristiche; forza o velocità.⁸

Da quali fonti il Medioevo riceva la notizia del cane crisippeo è incerto, ma si è visto che l'argomento del cane sillogista appare ben presto nella cultura patristica; per Basilio (*Haexameron*, Omelia 9), il cane dimostra con questo esempio di avere un potere affine alla ragione. Dopo di che il cane di Crisippo appare nei bestiari, per esempio nel XII secolo nel *De bestiis* di Ugo di Folieto (o più probabilmente di anonimo, già attribuito a Ugo di San Vittore).⁹ Più tardi lo menzionerà Gregorio da Rimini, come dimostrazione del fatto che anche gli animali possiedono la *notitia complexa de sensibilibus* (*Lectura super primum et secundum Sententiarum* I, 3, 1, 1).

I medievali non hanno avuto accesso diretto al *De abstinencia* di Porfirio, tradotto in latino solo da Ficino, ma notizie su quegli argomenti erano pervenute ad esempio attraverso Girolamo (*Adversus Jovinianum*) o (a proposito dell'astinenza dalle carni animali) da Agostino (*Civitas Dei* I, 20 e *Confessioni* III, 18, dove però il problema dell'astinenza è liquidato come ubbia pagana).

Anche nell'ambito della Scolastica la questione sull'anima degli animali non poteva svilupparsi più di tanto perché, anche se sulla scia della tradizione aristotelica non si era mai messo in dubbio che gli animali avessero un'anima, gli si concedeva soltanto, oltre a un'anima vegetativa, un'anima *sensitiva*. Un'anima sensitiva può avere istinti ma certamente non ha né razionalità né capacità di libera scelta, come Tommaso d'Aquino, proprio riprendendo l'argomento di Crisippo, conclude in *S. Th.* I-II, 13, 2.¹⁰

Inoltre un'anima sensitiva non poteva essere immortale come un'anima razionale. Anzi Tommaso, nel sostenere che l'anima razionale (e immortale) viene introdotta da Dio nel feto solo alcuni mesi dopo la concezione (*S. Th.* I, 90) – ne concludeva che gli stessi embrioni umani, che posseggono solo l'anima sensitiva (*S. Th.* I, 76, 2 e I, 118, 2), non avrebbero partecipato alla risurrezione della carne (*Supplementum* 80, 4).

Questo permetteva a Tommaso di giustificare l'uccisione degli animali a fini alimentari; le forme di vita inferiori sono ordinate alla sopravvivenza delle superiori, e quindi i vegetali servono di cibo agli animali e gli animali all'uomo.¹¹ La tematica del *De abstinencia* porfiriano era estranea alla mentalità medievale, e il

problema delle loro sofferenze non turbava gli animi più di tanto, in un'epoca in cui gli umani soffrivano abbastanza per conto proprio.¹²

Il fatto che poi san Francesco non solo facesse, nei confronti degli animali, professioni di fratellanza, ma (almeno secondo quanto gli veniva attribuito in ambiente francescano) potesse anche ragionevolmente convincere un lupo, era prova di un atteggiamento misticamente provocatorio rispetto alle opinioni ufficialmente condivise dalla cultura filosofica e teologica dell'epoca.

Così il Medioevo non sembra essere stato sfiorato da tentazioni che abbiamo detto “proto-evoluzionistiche”. Anche a voler leggere l'ontogenesi in termini di filogenesi, il passaggio da anima vegetativa ad anima sensitiva e infine ad anima razionale non era visto come un *continuum*, e la transizione da anima vegetativa ad anima razionale nel feto (si pensi alle idee tomiste già citate) era per così dire una sorta di “catastrofe” dovuta all'intervento divino. Tuttavia Rosier-Catach (2006) individua in un passo dantesco (*Convivio* III, 7, 6) un'idea di gradazione quasi continua tra anime degli angeli, degli uomini e degli animali, gradazione che le pare certamente “contro l'insegnamento della Chiesa”;

E però che ne l'ordine intellettuale de l'universo si sale e discende per gradi quasi continui de la infima forma a l'altissima e da l'altissima a la infima, sì come vedremo ne l'ordine sensibile; e tra l'angelica natura, che è cosa intellettuale, e l'anima umana non sia grado alcuno, ma sia quasi l'uno a l'altro continuo per li ordini de li gradi, e tra l'anima umana e l'anima più perfetta de li bruti animali ancor mezzo alcuno non sia; e noi veggiamo molti uomini tanto vili e di sì bassa condizione, che quasi non pare essere altro che bestia; e così è da porre e credere fermamente, che si alcuno tanto nobile e di sì alta condizione che quasi non sia altro che angelo; altrimenti non si continuerebbe l'umana spezie da ogni parte, che esser non può.

Queste osservazioni non hanno impedito a Dante di sostenere nel *De vulgari eloquentia* (I, II, 5) che gli animali non sono capaci di discorso – né ne hanno bisogno perché (come gli angeli sono dotati di una ineffabile capacità intellettuale per cui ciascuno comprende il pensiero dell'altro, ovvero tutti leggono i pensieri di tutti nella mente divina), non avendo passioni individuali bensì solo specifiche, conoscendo le proprie conoscono anche quelle dei loro simili, e non hanno interesse a conoscere quelle di animali di

altra specie – né necessità di discorrere hanno i demoni, che conoscono già reciprocamente il grado della propria perfidia. Neppure si può cercare di trasformare Dante in un evoluzionista *ante litteram* – solo perché si è concesso un bel volo retorico nell'intento di angelicare la propria donna...

Non è che il Medioevo fosse insensibile alla presenza degli animali, dei quali anzi si preoccupava quasi ossessivamente nei suoi bestiari. Ma più che parlare (come avviene nella tradizione favolistica) gli animali sono *segni* di un linguaggio divino. Essi “dicono” molte cose, ma senza saperlo. È ciò che essi sono o fanno che diviene figura di qualcos'altro. Il leone significa la Redenzione cancellando le proprie impronte, l'elefante cercando di sollevare il proprio compagno caduto, il serpente mutando la pelle. Personaggi di un libro scritto *digito Dei*, gli animali non producono linguaggio, bensì sono essi stessi parole di un lessico simbolico. Essi non sono osservati nei loro comportamenti effettivi, ma in quelli presunti, e non fanno ciò che fanno ma ciò che il bestiario impone loro di fare affinché essi possano esprimere, attraverso il proprio comportamento, qualcosa di cui non sanno nulla.

Non solo, ma come meri segni sono del tutto polivoci e servono a comunicare cose diverse a seconda delle circostanze e delle proprietà che ne vengono messe in luce. Tanto per limitarci al solo cane, Rabano Mauro (X secolo) spiega perché e in virtù di quali e contraddittorie proprietà il cane possa rappresentare tranquillamente vuoi il diavolo, vuoi i giudei, vuoi i gentili,¹³ ma per esempio nel *Libro della natura degli animali* (XI secolo) o nel *De bestiis* di Ugo di Folieto il fatto che esso reinghiotta il proprio vomito permette di eleggerlo a simbolo del peccatore pentito, mentre nel *Bestiario moralizzato di Gubbio* (XIII-XIV secolo) il cane che muore in difesa del suo signore diventa simbolo di Cristo che muore per la nostra salvezza.

Né diversamente accadrà con l'emblematica moderna, molto più dipendente dal bestiario medievale di quanto non si pensi comunemente. Qualcuno vi ha visto uno sviluppo del tema dell'intelligenza canina (vedi per esempio Höltgen, 1998) dato che nella fonte più insigne dei libri di emblemi, gli *Hieroglyphika* di Orapollo (I, 39) il cane viene eletto a rappresentare un sacro scriba oppure un profeta o un imbalsamatore o la milza o

l'odorato o il riso o lo starnuto (o una magistratura o un giudice). Ma già da questa abbondanza di riferimenti è evidente che il cane (come del resto ogni altro animale) si presta a molteplici interpretazioni. Nei testi che sviluppano il tema tra Rinascimento e barocco, come per esempio il *Mondo simbolico* del Picinelli (1653) o le varie versioni dei *Hyeroglyphica* di Valeriano (dal 1556 al 1626), il cane si presenta come simbolo di magnanimità, generosità, coraggio, ubbidienza, amore delle sacre lettere, memoria delle cose passate, ricordo dei benefici ricevuti, ma al tempo stesso come emblema del sacrilegio, della sciocchezza, dell'adulazione, della buffoneria o dell'impudenza. Nell'emblema 165 di Alciati un cane guarda alla luna come in uno specchio e crede che ci sia un altro cane lassù, così che il suo latrato è trascinato invano dal vento. E nell'emblema 175 il cane che morde la pietra che gli è stata lanciata è incapace di nuocere al suo aggressore. Infine è pur vero che in una bella allegoria della Logica che appare nelle varie edizioni della *Margarita philosophica* di Reisch figurano due cani da caccia come simboli della ricerca, ma uno rappresenta la verità e l'altro la falsità – il che poco depone sulla sagacia del cane.

Tuttavia c'è un'area di discorso dove, restando abbastanza disinteressati all'universo simbolico, appaiono rimandi al comportamento animale fondati su osservazioni non fantasiose, e questo accade nelle discussioni sul linguaggio svolte sia da grammatici che da filosofi e teologi, dove si incontrano riferimenti canonici non solo al linguaggio articolato, ma anche a varie forme di interiezione o emissione vocale, come il gemito degli infermi, il muggito del bue, il pigolio delle galline, lo pseudo-linguaggio delle gazze e dei pappagalli, ma soprattutto e con maggior frequenza il latrato del cane.

A ritrovare sovente questi richiami si ha l'ovvia impressione che ogni autore prenda a prestito dai suoi predecessori un topos ormai consunto, e pertanto ripeta semplicemente alcuni concetti consegnatigli dalla tradizione – e che il latrato canino segua l'inerzia delle *auctoritates*, e la migrazione quasi obbligata degli esempi.¹⁴

Eppure bisogna diffidare sempre dei medievali che (a costo di rifarci a un altro celebre topos) sapevano che l'*auctoritas* aveva un naso di cera, modellabile a piacere. La prima cosa che lo studioso

di cose medievali deve fare quando ritrova, magari a distanza di secoli, lo stesso termine e – apparentemente – lo stesso concetto, è di supporre che l'identità terminologica copra e contrabbandi un'idea quasi sempre nuova e in ogni caso diversa.

Se per il gusto (anch'esso medievale) di riassumere sistemi di definizioni in alberi dal sapore porfiriano, si inizia a costruire (per ogni autore che menzioni il latrato del cane e voci simili) tassonomie delle varie specie di voci e suoni, ci si rende conto che, a seconda dell'autore, il gemito degli infermi o il latrato del cane occupano posizioni diverse. Il che lascia dunque sospettare che, quando diversi autori parlavano di *latratus canis*, stessero intendendo un diverso fenomeno zoosemiotico e che questa differenza di classificazione implicasse diverse semiotiche soggiacenti.

Talora, per scoprire l'anima di un sistema filosofico, bisogna cogliere dei sintomi alla sua periferia. Come a dire che talora si capisce meglio il sistema tomista attraverso le implicazioni che produce in una *quaestio quodlibetalis* che non partendo dalle *Summae* (alle quali bisogna poi ovviamente ritornare). Forse questo non sarà vero in tutti i casi, ma è certo che un'inchiesta sul latrato del cane mostra che non solo esiste una semiotica medievale, ma che ne esistono molte.

1 Sulla storia di queste due versioni vedi Giuseppe Girgenti, nel suo commento al *De abstinencia* di Porfirio (*Astinenza dagli animali*, Milano, Bompiani, 2005, nota 22 al Libro III).

2 Come lo stesso Sesto spiega in *Schizzi pirroniani* II, 158, il quinto indimostrabile è quello per cui, data una disgiunzione e negazione un membro, si conclude per l'altro membro; “o fa giorno o fa notte; ma non fa notte; dunque fa giorno”. Naturalmente nella versione del trivio (rispetto a quella del fosso) siamo di fronte a un “sillogismo multiplo”.

3 Trad. it. di Roberto Radice, in *Stoici antichi. Tutti i frammenti*, Milano, Bompiani, 2002; 689-691. Il testo di Filone ci è pervenuto in latino da una versione armena e recita; “Canis cum persequeretur feram, perveniens ad fossam profundam, iuxta quam duo erant semitae, una ad dextram, altera in sinistram, paululum se sistens, quo ire oporteat, meditabatur. Currens autem ad dexteram et nullus inveniens vestigium, reversus per alteram ibat. Quando vero neque in ista aperte appareret aliquod signum, transiliens fossam curiose indagat, praeter odoratum cursum accelerans; satis declarans non obiter haec facere, sed potius vera inquisitione consilii. Consilium autem talis cogitationis dialettici appellant demonstrativum evidens quinti modi; ‘Quoniam vel ad dextram fera fugit vel ad sinistram aut demum transiliit, <atque neque ad

dextram fera fugit neque ad sinistram; ergo transsiliit >.’ [...] Proscribenda et opinio eorum, qui canem venaticum bestias persequentem autumarunt quinto argumenti modo uti. Idem dicendum de collectoribus conchyliorum deque quaerentibus quidquam; indicia enim rerum sequuntur, apparenter sub specie dialettica, verum tamen nec per somnium quidem philosophentur; alioquin dicendum esset de omnibus aliquid quaerentibus, quod quintum illum modum usurpent. – Nos enim dicimus, quod ex decentibus bonisque cibi convenientibus multisque rebus iuvantibus ad sanitatem perseverationemque valetudinis habent appetitionem et universali comprehensione universorum carentes eam possident certitudinem, quae in propria specie cernitur. Verum tamen rationalis habitus necesse est illa nullam habere participationem. Rationalis autem habitus est syllogismus ex apprehensione entium, quae minime adsunt; ut intellectus de deo, de mundo, de lege, de patrio more, de civitate, de politica – quorum nihil percipiunt bestiae.” Una posizione analoga ritroviamo in Origene, *De principiis* (III, 1, 3).

4 Trad. it. di Francesco Maspero, in Claudio Eliano, *La natura degli animali*, Milano, BUR, 1998; 407.

5 Trad. it. di Angelo Raffaele Sodano, in Porfirio, *Astinenza dagli animali*, cit.

6 Trad. it. di Elena Giannarelli, in Plinio, *Storia naturale*, II, Torino, Einaudi 1983.

7 Per esempio Columella, *De re rustica* VII, 12; “Nunc ut exordio priore sum pollicitus, de mutis custodibus loquar, quamquam falso canis dicitur mutus custos. Nam quis hominum clarius aut tanta vociferatione bestiam vel furem praedicat quam iste latratu, quis famulus amantior domini, quis fidelior comes, quis custos incorruptior, quis excubitor inveniri potest vigilantior, quis denique ultor aut vindex constantior?” Sul latrato del cane si intrattiene anche Solino nel *Collectanea rerum mirabilium* VI.

8 Trad. it. di Angelo Vanastro Canale in Isidoro, *Etimologie*, Torino, utet, 2004. “Canis nomen Latinum Graecam etymologiam habere videtur; Graece enim *kýon* dicitur. Licet eum quidam a canore latratus appellatum existiment, eo quod insonat; unde et canere. Nihil autem sagacius canibus; plus enim sensus ceteris animalibus habent. Namque soli sua nomina recognoscunt; dominos suos diligunt; dominorum tecta defendunt; pro dominis suis se morti obiciunt; voluntarie cum domino ad praedam currunt; corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postremo naturae est extra homines esse non posse. In canibus duo sunt; aut fortitudo, aut velocitas” (Isidoro, *Etimologiae* II, *De bestiis*, 25-26). Del pari, si veda ad esempio Rabano Mauro; “Canis nomen Latinum, Grecam ethimologiam habere uidetur, Grece enim *cenos* dicitur, licet eum quidam a canore latratus appellatum existiment, eo quod insonat inde et canere, nihil autem sagatius canibus plus enim ceteris sensus animalibus habent. Nam que soli sua nomina recognoscant, dominos suos diligunt, dominorum tecta defendunt, per dominis suis se morti obitiunt, uoluntariae cum domino ad predam currunt, corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postrema natura est, extra homines esse non posse. In canibus duo sunt expectanda, aut fortitudo aut uelocitas” (Rabano Mauro, *De rerum naturis* VIII, *De bestiis*).

9 “Canis vero ubi vestigium leporis cervive reperit, et ad diverticulum semitae

venerit, et quoddam viarum compitum, quod partes in plurimas scinditur, ambiens singularum semitarum exordium, tacitus secum ipse pertractat, velut syllogisticam vocem sagacitate colligendi odoris dimittens. Aut certe, inquit, in hanc partem deflexit, aut in illam. Aut certe in hunc se anfractum contulit, sed nec in istam, nec in illam ingressus est, superest igitur ut in istam partem se contulerit, et sic falsitate repudiata in veritatem prolabitur (*De bestiis* III, 11; *PL* 177, col. 86D). Testis analogo, nello stesso periodo, nel Bestiario di Cambridge, salvo che qui il cane non insegue una lepre ma un cervo.

10 “Ad secundum sic proceditur. Videtur quod electio brutis animalibus conveniat. Electio enim est appetitus aliquorum propter finem, ut dicitur in III *Ethic.* Sed bruta animalia appetunt aliquid propter finem, agunt enim propter finem, et ex appetitu. Ergo in brutis animalibus est electio. Praeterea, ipsum nomen electionis significare videtur quod aliquid prae aliis accipiatur. Sed bruta animalia accipiunt aliquid prae aliis, sicut manifeste apparet quod ovis unam herbam comedit, et aliam refutat. Ergo in brutis animalibus est electio. Praeterea, ut dicitur in VI *Ethic.*, *ad prudentiam pertinet quod aliquis bene eligat ea quae sunt ad finem.* Sed prudentia convenit brutis animalibus, unde dicitur in principio *Metaphys.*, quod *prudentia sunt sine disciplina quaecumque sonos audire non potentia sunt, ut apes.* Et hoc etiam sensui manifestum videtur, apparent enim mirabiles sagacitates in operibus animalium, ut apum et araneorum et canum. Canis enim insequens cervum, si ad trivium venerit, odoratu quidem explorat an cervus per primam vel secundam viam transiverit, quod si invenerit non transisse, iam securus per tertiam viam incedit non explorando, quasi utens syllogismo divisivo, quo concludi posset cervum per illam viam incedere, ex quo non incedit per alias duas, cum non sint plures. Ergo videtur quod electio brutis animalibus conveniat. Sed contra est quod Gregorius Nyssenus dicit, quod *pueri et irrationalia voluntarie quidem faciunt, non tamen eligentia.* Ergo in brutis animalibus non est electio. Respondeo dicendum quod, cum electio sit praeacceptio unius respectu alterius, necesse est quod electio sit respectu plurium quae eligi possunt. Et ideo in his quae sunt penitus determinata ad unum, electio locum non habet. Est autem differentia inter appetitum sensitivum et voluntatem, quia, ut ex praedictis patet, appetitus sensitivus est determinatus ad unum aliquid particulare secundum ordinem naturae; voluntas autem est quidem, secundum naturae ordinem, determinata ad unum commune, quod est bonum, sed indeterminate se habet respectu particularium bonorum. Et ideo proprie voluntatis est eligere, non autem appetitus sensitivi, qui solus est in brutis animalibus. Et propter hoc brutis animalibus electio non convenit. Ad primum ergo dicendum quod non omnis appetitus alicuius propter finem, vocatur electio, sed cum quadam discretione unius ab altero. Quae locum habere non potest, nisi ubi appetitus potest ferri ad plura. Ad secundum dicendum quod brutum animal accipit unum prae alio, quia appetitus eius est naturaliter determinatus ad ipsum. Unde statim quando per sensum vel per imaginationem repraesentatur sibi aliquid ad quod naturaliter inclinatur eius appetitus, absque electione in illud solum movetur. Sicut etiam absque electione ignis movetur sursum, et non deorsum. Ad tertium dicendum quod, sicut dicitur in III *Physic.*, *motus est actus mobilis a movente.* Et ideo virtus moventis apparet in motu mobilis. Et propter hoc in omnibus quae moventur a ratione, apparet ordo rationis moventis, licet ipsa rationem non

habeant, sic enim sagitta directe tendit ad signum ex motione sagittantis, ac si ipsa rationem haberet dirigentem. Et idem apparet in motibus horologiorum, et omnium ingeniorum humanorum, quae arte fiunt. Sicut autem comparantur artificialia ad artem humanam, ita comparantur omnia naturalia ad artem divinam. Et ideo ordo apparet in his quae moventur secundum naturam, sicut et in his quae moventur per rationem, ut dicitur in II *Physic*. Et ex hoc contingit quod in operibus brutorum animalium apparent quaedam sagacitates, inquantum habent inclinationem naturalem ad quosdam ordinatissimos processus, utpote a summa arte ordinatos. Et propter hoc etiam quaedam animalia dicuntur prudentia vel sagacia, non quod in eis sit aliqua ratio vel electio. Quod ex hoc apparet, quod omnia quae sunt unius naturae, similiter operantur.”

11 “Nullus peccat ex hoc quod utitur re aliqua ad hoc ad quod est. In rerum autem ordine imperfectiora sunt propter perfectiora, sicut etiam in generationis via natura ab imperfectis ad perfecta procedit. Et inde est quod sicut in generatione hominis prius est vivum, deinde animal, ultimo autem homo; ita etiam ea quae tantum vivunt, ut plantae, sunt communiter propter omnia animalia, et animalia sunt propter hominem. Et ideo si homo utatur plantis ad utilitatem animalium, et animalibus ad utilitatem hominum, non est illicitum, ut etiam per philosophum patet, in I *Polit*. Inter alios autem usus maxime necessarius esse videtur ut animalia plantis utantur in cibum, et homines animalibus, quod sine mortificatione eorum fieri non potest. Et ideo licitum est et plantas mortificare in usum animalium, et animalia in usum hominum, ex ipsa ordinatione divina, dicitur enim *Gen. I, ecce, dedi vobis omnem herbam et universa ligna, ut sint vobis in escam et cunctis animantibus*. Et *Gen. IX* dicitur, *omne quod movetur et vivit, erit vobis in cibum*.” (S. Th. II-II, 64, 1).

12 Se non il primo, almeno il più famoso atto di ritorno al rispetto per gli animali, è costituito dal celebre brano di Montaigne (*Essais* II, 12) dove, oltre a sostenere l'esistenza di una facoltà del linguaggio presso gli animali (dato che egli non vede come si possa altrimenti definire la loro capacità di lamentarsi, gioire, chiamarsi l'un l'altro a soccorso e lanciare appelli amorosi), si osserva come il comportamento fabrile degli uccelli o dei ragni manifesti una capacità di scelta e di pensiero; “E in quella bella e ammirevole tessitura dei loro nidi, gli uccelli potrebbero servirsi di una forma quadrata piuttosto che di quella rotonda, di un angolo ottuso piuttosto che di un angolo retto, se non ne conoscessero le proprietà e gli effetti? Prenderebbero forse ora dell'acqua, ora dell'argilla, se non pensassero che ciò che è duro si fa molle inumidendolo? Rivestirebbero di muschio o di piume il loro palazzo, se non prevedessero che le tenere membra dei loro piccoli vi staranno più mollemente e più comodamente? Si riparerrebbe dal vento piovoso e farebbero il loro nido ad oriente, se non conoscessero la diversa natura di quei venti e non considerassero che l'uno è per loro più salutare dell'altro? Perché il ragno fa la sua tela più fitta in un punto e più larga in un altro? E si serve ora di una specie di nodo, ora di un'altra, se non ha facoltà di scegliere e di pensare e di pensare e di concludere?” (M. de Montaigne, *Saggi*, trad. it. di Fausta Garavini, Milano, Bompiani, 2012; 811-813).

13 “Canis autem diuersas significationes habet, nam aut diabolus uel Iudeus

sive gentilem populum significat. Vnde propheta dominum precatur dicens in Psalmo; Erue a framea anima meam, et de manu canis unicam meam. Nam in meliore parte canis ponitur, ut in Ecclesiaste ubi scriptum est; Melior est canis uiuus leone mortuo. Hic leonem diabolus, canem uero gentilem uel hominem peccatorem accipiendum puto, qui ideo melior dicitur; Quod ad fidem et penitentiam possit uenire, hinc de Iudeis scriptum est; Conuertantur ad uesperum et famem patientur, ut canes circuibunt ciuitatem. Canes intelleguntur muti sacerdotes uel improbi ut in ecclesia; Canes muti non ualentes lactare. Canes Iudei in Psalmo; Quoniam circumdederunt me canes multi. Canes populus gentium ut in euangelio; Non est bonum sumere panem filiorum et mittere canibus ad manducandum. Canes heretici ut in Deuteronomio; Non inferes precium canis in domum dei tui. Et in apostolo; Videte canes uidete malos operarios uidete concisiones. Canis uero uoracissimum animal, atque inopportuno, consuevit illas domus latratibus defendere, in quibus edacitatem suam nouit, accepto pane saciate, his merito comparantur Iudei qui Christianae fidei munere saginati ecclesiam dei clamosa predicatione defendere festinabunt. Sicut Paulo apostolo contigit, ut qui ante fuit persecutor Christiani nominis, postea diuino munere iungeretur apostolis. Canes homines rixosi uel detractores alter utro se lacerantes, ut in apostolo; Quod si inuicem mordetis et comedetis uidete ne ab inuicem consumamini. Catuli abusiue dicuntur, quarumlibet bestiarum filii, nam propriae catuli canum sunt, per diminutionem dicti. Lynciscile dicuntur ut ait Plinius canes nati ex lupis et canibus. Cum inter se forte miscuntur, solent et inde feminas canes noctu in si alligatas admitti, ad tigres bestias a quibus in siliri et nasci, ex eodem faetu canes adeo acerrimos et fortes, ut in complexu leones prosternant. Catuli ergo significant gentiles, unde est in euangelio, quod Sirofaenissa mulier, cui dominus ait; Non est bonum sumere panem filiorum et mittere canibus, respondit ei dicens; Etiam domine. Nam et catelli edunt de micis quae cadunt de mensa dominorum suorum. Mensa quippe est scriptura sancta quae nobis panem uitae ministrat. Mice puerorum interna sunt misteria scripturarum, quibus humilium solent corda refici. Non ergo crustas, sed micas de pane puerorum edunt. Catelli quia conuersi ad fidem, qui erant despecti in gentibus non littere superficiem in scripturis sed spiritualium sensuum, quia in bonis attibus proficere ualeant inquirunt” (Rabano Mauro, *De naturis rerum* VIII).

14 A complicare le cose gioca anche un altro elemento. Il pensiero medievale ha due oggetti d'indagine quanto meno ossessivi, Dio e l'uomo. Si veda cosa accade nella teoria della definizione, dall'*Isagoge* di Porfirio via via sino a Ockham. L'albero di Porfirio dovrebbe essere concepito come un artificio logico che consente di definire ogni elemento dell'arredamento cosmico, ma in effetti esso viene sempre esemplificato in forma abbreviata, in modo da distinguere in modo inequivoco la divinità dall'uomo. Nessuno degli esempi disponibili di *Arbor Porphyriana* serve a definire in modo inambiguo il cavallo e il cane, per non dire delle piante e dei minerali, e gli animali irrazionali vi trovano un posto generico solo per fornire un termine di opposizione agli animali razionali. Dopodiché la teoria medievale della definizione li lascia al loro destino e non fornisce istruzioni per poter distinguere, non diciamo il cane dal lupo, ma il cane dal cavallo. Per disporre di tali strumenti tassonomici dovremo attendere i naturalisti e i teorici di lingue artificiali del XVII secolo

inglese (vedi Slaughter, 1982 ed Eco, 1993).

2. LATRATUS CANIS

2.1 Nomi e segni

Per giustificare la posizione imbarazzante *del latratus canis* nelle teorie medievali del linguaggio occorre tener conto del fatto che la semiotica greca, dal *Corpus Hippocraticum* sino agli stoici, separa nettamente una teoria dei nomi (ovvero del linguaggio verbale) da una teoria dei segni. I segni (*semêia*) sono dati naturali, che oggi noi chiameremmo sintomi o indizi, e intrattengono con ciò che significano un rapporto fondato sul meccanismo dell'inferenza; se tale sintomo, allora tale malattia; se costei ha latte, allora ha partorito; se fumo, allora fuoco. Le parole invece stanno in diverso rapporto con la cosa che nominano o con il concetto che significano, e questo rapporto è quello che viene sancito dalla teoria aristotelica della definizione. È un rapporto di equivalenza e di mutua sostituibilità.

Ora queste due linee semiotiche iniziano a fondersi negli stoici e questa fusione viene sancita in modo esplicito da Agostino (nel *De magistro*, nel *De doctrina christiana* e nel *De dialectica*).¹⁵ In Agostino si configura una scienza del *signum* come genere massimo, di cui sia i sintomi che le parole, sia i gesti mimetici degli istrioni che i suoni della tromba militare, sono delle specie. Tuttavia neppure in Agostino si risolve definitivamente (anche se egli provvede delle linee di sviluppo di enorme interesse teorico) la dicotomia tra il rapporto di inferenza, che lega un segno naturale alla cosa di cui è segno, e il rapporto di equivalenza che lega un termine linguistico al concetto che significa o alla cosa che designa.

La semiotica medievale conosce ormai entrambe le linee di pensiero, ma non è del tutto in grado di perfezionarne l'unificazione. Ecco perché, come si vedrà, il *latratus canis* va ad occupare posizioni diverse in diverse classificazioni, a seconda se esse siano classificazioni di segni in generale o di *voces*, e proprio perché la classificazione dei *signa* è di origine stoica, mentre la

classificazione delle *voces* è di origine aristotelica.

2.2. *L'influenza stoica; Agostino*

Agostino nel *De doctrina christiana* (II, 1-4) propone la sua celebre definizione del segno. Esso è qualcosa che, al di là del suo aspetto sensibile, fa venire in mente qualcosa di diverso da sé, come l'orma lasciata dall'animale, il fumo da cui si inferisce la presenza del fuoco, il lamento che indica dolore, o la tromba che comunica ordini ai soldati. I segni sono dunque o *naturali* o *dati*. Sono *signa naturalia* quelli che manifestano qualcosa indipendentemente da qualsiasi intenzione, come il fumo che indica il fuoco o l'impronta lasciata dall'animale e persino l'ira che traspare da un volto senza che l'irato volesse segnalarla. I *signa data* sono invece quelli emessi per comunicare i moti dell'animo o il contenuto dei pensieri. Non si significa se non per produrre nell'animo altrui ciò che abbiamo nel nostro. Ma – da un lato – ciò che è nell'animo di chi emette il segno non è necessariamente un concetto, e può essere anche uno stato psicologico, una sensazione; e dall'altro il segno produce nell'animo del destinatario *qualcosa*, e non necessariamente un concetto. Per cui Agostino pone tra i *signa data* sia le parole della Scrittura (oltre che naturalmente le parole umane) sia i segni prodotti dagli animali, e con tratto gentile ci dipinge non solo un rapporto utilitaristico tra gallo e gallina in cerca di cibo ma anche il tubare amoroso della colomba che chiama il proprio compagno.¹⁶

A leggere il passo riprodotto sopra non si può che attribuirgli la classificazione in figura 1;

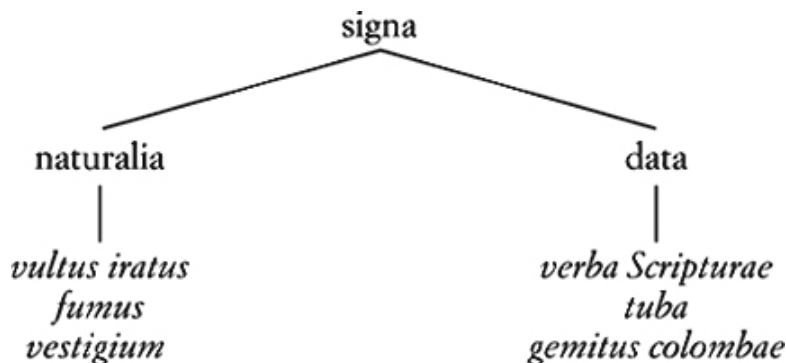


Figura 1

Solo che a questo punto egli si accorge di essere andato troppo in là, e nell'ultimo capoverso si corregge, lasciando in sospeso se l'appello della colomba, così come il gemito dell'ammalato, siano davvero da considerarsi fenomeno di significazione. Senza questa correzione il "linguaggio" della colomba si sarebbe decisamente collocato accanto alle parole delle Sacre Scritture. E siccome di quest'ultimo nel *De doctrina* vuole occuparsi, accantona la questione.

2.3 L'influenza stoica; Abelardo

Una soluzione al rebus della colomba si profilerà (sia pure tra alcune difficoltà), con Abelardo. Nella *Dialectica* (I, iii, 1) la sua classificazione (che peraltro non si discosta dalla distinzione agostiniana) può essere ridotta al modello aristotelico-boeziano (di cui si parlerà più avanti); le *voces* significative si dividono in significative *naturaliter* ed *ex impositione* o *ad placitum*, dove tra le voci naturali si cita il latrato del cane (che ne esprime l'ira).¹⁷

Ma nella *Ingredientibus*, alla opposizione *naturaliter/ex impositione* si associa un'altra opposizione e cioè quella tra *significativa* e *significantia*.¹⁸

Perché una voce sia *significativa* occorre che ci sia una *institutio*. Questa *institutio* non è una convenzione (come l'*impositio*), è piuttosto una decisione che sta a monte sia dell'*impositio* che della significatività naturale, e che potrebbe essere molto vicina all'intenzione. Infatti le parole sono significative per opera dell'istituzione della volontà umana, che le ordina *ad intellectum*

constituere, e cioè a produrre concetti. Visto che ormai ai tempi suoi il latrato del cane sarà divenuto citazione canonica, Abelardo dice che esso è significativo di ira o dolore, tanto quanto una espressione umana volta a comunicare qualcosa, perché a esprimere questo significato è istituito dalla natura, ovvero da Dio. In tal senso il latrato si distingue da quei fenomeni che sono solo *significantia*, e cioè sintomatici, come per esempio lo stesso latrato che, udito da lontano, permette semplicemente di inferire che laggiù c'è un cane.

Dunque, se l'uomo ode un latrato e ne inferisce che c'è un cane, questo è un sintomo che viene usato, per inferenza, onde trarne una significazione, ma il fatto che diventi significante non vuole dire che sia stato istituito come significativo. Invece, quando il cane latra, lo fa per esprimere un concetto preciso (ira o dolore o gaudio), ovvero per *constituere intellectum* nella nostra mente. Abelardo non dice che il cane lo fa di propria volontà; esso è agito da un'altra volontà, di ordine naturale (una sorta, diremmo, di *volontà agente*).¹⁹ Ma di un agente intenzionale si tratta. Abelardo è assai chiaro; una cosa è significativa a causa della volontà che la produce come tale, non per il fatto che produce significati.

Ed ecco che la tassonomia abelardiana andrebbe tradotta come in figura 2.

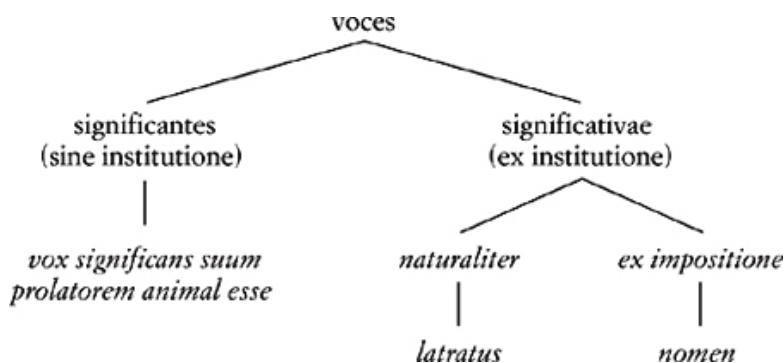


Figura 2

Dove si potrebbe dire che quando c'è *institutio*, c'è un qualche codice, una corrispondenza (naturale o convenzionale) tra *signans* e *signatum*, che non può essere solo materia di congettura. Ma

materia di congettura e cioè di inferenza sono le voci *significantes*, e in tal senso Abelardo si attiene alla distinzione stoica che distingue tra atto linguistico e indizio.

2.4 Lettura boeziana del *De interpretatione* 16a

Questa distinzione non appare invece così evidente nelle semiotiche di chiara derivazione aristotelica. Ora, per capire gran parte delle discussioni che seguiranno occorre partire, come ha fatto il Medioevo, dal *De interpretatione* (16a) dove, nell'intento di definire nome e verbo, Aristotele fa alcune affermazioni sui segni in generale. Il problema è come tradurre questo testo. Ne tento una *translatio media*, che tiene conto di quelle correnti ancora oggi, ma che in definitiva cerca di rendere ragione di quegli aspetti che hanno particolarmente colpito i traduttori e gli interpreti medievali;

I suoni della voce (*tá en tè phoné*) sono simboli (*sýmbola*) delle affezioni (*pathemáton*) dell'anima, così come le lettere alfabetiche (*grámmata*) lo sono delle cose che sono nella voce (*en tè phoné*). E come le lettere alfabetiche non sono le stesse per tutti gli uomini, così non lo sono i suoni. Tuttavia suoni e lettere sono fondamentalmente segni (*semêia*) delle affezioni dell'anima, che sono uguali per tutti, e anche le cose (*prágmata*), di cui le affezioni dell'anima sono immagini simili (*homoíomata*), sono le stesse per tutti (16a, 1-10).

Un nome è suono dotato di significato (*phonè semantiké*) per convenzione (*katà synthéken*) [...] (16a, 20-21).

Lo Piparo (2003) ha proposto di questo brano una traduzione radicalmente diversa,²⁰ ma in questa sede non interessa fare della filologia aristotelica bensì vedere come il Medioevo ha letto questo testo, e la sua interpretazione corrente era che da un lato ci fossero le cose, che imprimevano le loro immagini nell'anima (che ne costituisce la *species*) e i simboli linguistici (sonori e grafematici) che si riferiscono alle affezioni dell'anima, o immagini mentali, *ad placitum*. Ma, se così il testo deve essere tradotto, se ne dovrebbe anche trarre un'altra conclusione; che suoni e lettere (indipendentemente dal loro significato) sono anche *indizi* (*semêia*) delle affezioni dell'anima. Idea che in sé può apparire banale (come se si dicesse che se uno parla è perché ha qualcosa in testa che vuole dire), ma che lo diventa un poco

meno quando se ne veda il partito che indirettamente ne trarrà Tommaso quando lascia comprendere che il fatto che l'uomo sia animale razionale non lo si riconosce per conoscenza diretta della sua essenza ma per il fatto che manifesta la sua razionalità attraverso il linguaggio.

La traduzione boeziana, sulla quale si baseranno i medievali, suona (e i corsivi sono nostri);

Sunt ergo ea quae sunt in voce, earum quae sunt in anima passionum *notae*; et ea quae scribuntur, eorum quae sunt in voce. Et quemadmodum nec litterae omnibus eadem, sic nec eadem voces; quorum autem hae primorum *notae* sunt, eadem omnibus passionibus animae sunt; et quorum hae similitudines, res etiam eadem [...]

Nomen ergo est vox significativa secundum placitum sine tempore, cuius nulla pars est significativa separata [...] Secundum placitum vero, quoniam naturaliter nominum nihil est, sed quando fit *nota*; nam designant et inlitterati soni, ut ferarum, quorum nihil est nomen.²¹

Dunque Boezio traduce entrambi con *nota* i due diversi termini aristotelici *symbolon* e *semêion*. Aristotele sta dicendo che il duplice rapporto parola-concetto e lettere alfabetiche-parole è simbolico, ovvero, come leggeranno i medievali, è basato su convenzione (e per questo varia da lingua a lingua); mentre il rapporto tra concetto e cosa è iconico.

Ma se si traduce *semêion* con *nota*, e la si intende come *segno* nel senso contemporaneo del termine (per cui si parla anche di segno linguistico), sembra che Aristotele dica che le parole sono simboli e segni dei concetti, e che pertanto i due termini siano sinonimi. Questo non tanto lascia in ombra il fatto, a cui si è già accennato, che qui Aristotele intende le parole proferite come *indizio*, *prova*, *sintomo* che esistono dei concetti nell'anima di chi le proferisce ma mette anche in ombra tutto l'universo dei segni indiziari, e in tal senso porrà alcuni seri problemi di cui ci si occuperà.

Facciamo subito un esempio probante. Quando Aristotele dice in *De interpretatione* (16a, 19-20, 26-29), o almeno così lo hanno letto nel Medioevo, che un nome è una voce significativa per convenzione e che nessun suono è nome per ragioni naturali, ma lo è solo quando *diventa* (per convenzione) un simbolo, aggiunge che però *manifestano* (*delôusi*) qualcosa anche i suoni inarticolati, come quelli delle bestie, dei quali nessuno è nome.

Aristotele non dice che i suoni delle bestie significano o designano qualcosa, dice che lo manifestano, così come un sintomo manifesta la propria causa. Ma i medievali, come vedremo, non proveranno difficoltà a tradurre il *delôusi* aristotelico con *significant*. La traduzione boeziana, avendo identificato simbolo e indizio nel termine comune *nota*, ha obliterato la differenza e ha favorito l'identificazione.²² Nessuna difficoltà, a questo punto, di intendere i suoni degli animali come *voces significativae*, anche se diverse dal *nomen* (e vari commentatori spiegano che in tali casi Aristotele non parla di *voces* bensì di *soni*, perché non tutti gli animali, per ragioni di struttura degli organi fonatori, possono emettere voci, e molti di essi semplicemente producono suoni).²³

Il latrato del cane appare in Boezio come esempio di voce significativa ma non *ad placitum*, bensì *naturaliter*; “canum latratus iram significat canum” – e parimenti sono voci significative *naturaliter* i lamenti degli infermi.²⁴

Ed ecco che sotto il genere delle *voces significativae* si pone una specie che per Aristotele avrebbe dovuto appartenere ai *semêia*. In questa categoria Boezio, e coloro che lo seguiranno, pongono oltre al *latratus canis* il *gemitus infirmorum*, il nitrito del cavallo e i suoni di quegli animali che voce non hanno ma “tantum sonitu quodam concrepant”.²⁵

Certamente Boezio comprende che queste voci significano *naturaliter* perché evidentemente rivelano la loro causa secondo il modello (sintomatico) della inferenza ma, avendo obnubilato la distinzione tra dottrina degli indizi e dottrina dei nomi, trascura un fatto importante; che i segni naturali non hanno un emittente, a meno che, come può accadere in alcuni processi di divinazione non li si interpreti *come se* essi fossero stati intenzionalmente emessi da un agente soprannaturale. Il gemito degli infermi e il latrato del cane irato invece hanno un emittente, senza che però si possa dire se l'emissione è stata intenzionale. Ma Boezio cita anche il nitrito del cavallo, in modo speciale; “hinnitus quoque equorum sepe alterius equi consuetudinem quaerit”,²⁶ quando il cavallo nitrisce per chiamare l'altro cavallo, e quindi nitrisce con una qualche intenzione. Infatti nello stesso brano Boezio dice che “ferarum quoque mutorum animalium voces interdum aliqua significatione praeditas esse perspicimus”. Si tratta dunque di

voci dotate di qualche significato. Ma dotate da chi (in attesa della idea abelardiana di una “volontà attiva”)? Dalla bestia che le emette o dall’uomo che le ascolta?

Ci rendiamo subito conto che il *latratus canis* (e tutti gli altri suoni animali) possono avere un doppio statuto; da un lato il cane parla al cane e dall’altro il cane parla all’uomo. Ma in questo secondo caso le alternative sono ancora due; o l’uomo capisce il latrato perché possiede un abito che lo rende adatto a interpretare sintomi, come il navigatore sa interpretare i segni del cielo, o l’uomo possiede un abito che lo rende adatto a interpretare il linguaggio che il cane usa per parlargli. E questi sono due problemi zoosemiotici distinti (mentre rimane in ombra il quarto, se e come il cane capisca il linguaggio con cui l’uomo gli si rivolge).

Si deve quindi concludere che con Boezio prende le mosse una classificazione delle voci che presenta queste due caratteristiche; fonde la classificazione stoica dei segni (come *voces significativae naturaliter*) e quella aristotelica delle voci (come *nomina ad placitum*), e lascia in ombra il problema della intenzionalità dell’emissione della voce.

Pertanto la sua, sintetizzando una serie di posizioni, fondamentalmente analoghe, di vari autori, da Boezio a Pietro Hispano, Lamberto di Auxerre, Garlando Compotista e altri,²⁷ sarebbe come in figura 3;

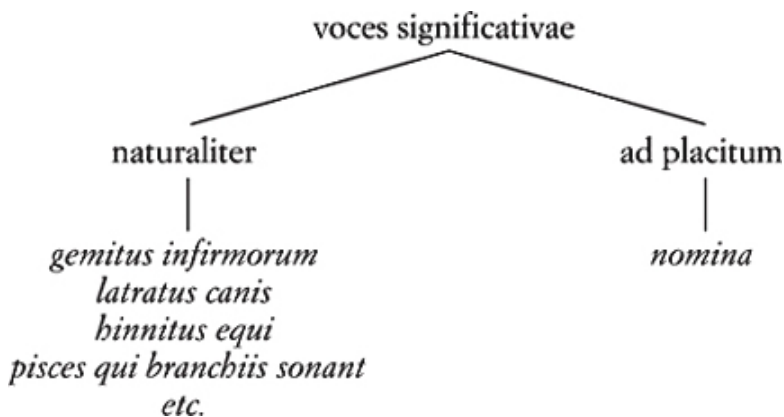


Figura 3

2.5 Lettura tomista del *De interpretatione* 16a

Non si discosterà da questa classificazione Tommaso d'Aquino, salvo che la sua tassonomia è più complessa. Tenendo conto delle osservazioni che appaiono *passim* nel commento al *De interpretatione*, mentre in IV, 38 sgg. Tommaso pare occuparsi di una classificazione delle *voces*, riservando la dizione *signum* solo per le *voces significativae*, in IV, 46, dove cerca di spiegare perché Aristotele, per i suoni animali, abbia usato il termine *soni* e non *voces* (si trattava, spiega Tommaso, di prendere in considerazione anche i suoni degli animali che, sforniti di polmone, non riescono a emettere suoni vocali), si suggerisce la possibilità di una classificazione più complessa, che consideri il *sonus* come genere.

La traduzione aristotelica di cui dispone Tommaso non è ancora quella di Moerbeke (abbastanza accorto da tradurre in modo esatto e distinto *symbolon* e *semëion*) ed è fondamentalmente quella boeziana, di cui mantiene il generico termine di *nota* (che poi nel commento rende equivalente a *signum*) per entrambi i fenomeni semiotici.

Tenendo conto delle probabili fonti a cui si rifaceva,²⁸ la sua classificazione potrebbe dunque essere sintetizzata come nella figura 4;

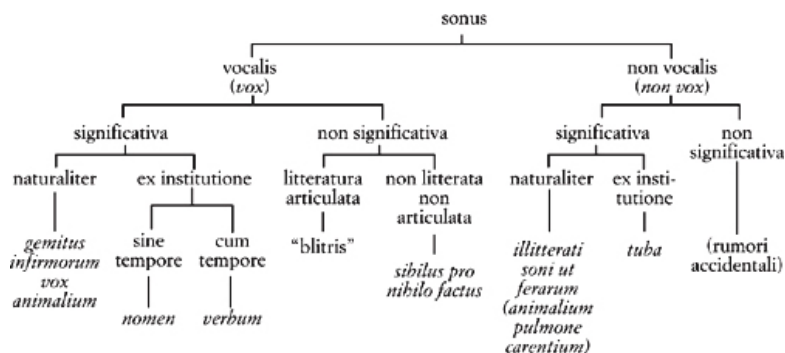


Figura 4

Questa classificazione risente di varie influenze. In prima istanza, sulla linea agostiniana, Tommaso chiama *signum* ogni voce significativa. Ma in II, 19 parla di *signum* anche per il suono della tromba militare (*tuba*), che evidentemente non costituisce un caso di *sonus vocalis*. Sembra dunque che *signum* sia per lui

ogni emissione significativa, sia essa vocale o non vocale. Ma, avendo tradotto i due termini aristotelici con *signum* = *nota*, non tiene conto della natura inferenziale dei *semêia* stoici, trascura ogni tipo di indizio che non sia *sonus* e pone degli evidenti indizi come il gemito degli infermi e i suoni animali tra le voci significative.

2.6 Trascrivibilità e articolazione

In secondo luogo appare in Tommaso una distinzione tra *voces litteratae* e *articulatae* e *voces illitteratae* e *non articulatae*. La nozione di voci *litteratae* sembra risalire direttamente al testo aristotelico, dove si parla di voci *agrámmatoi* come di voci (quali quelle degli animali) che non si possono trascrivere con lettere alfabetiche. Il che spiegherebbe perché *blitris* (tipico esempio stoico e poi medievale, insieme a *buba* e a *bu-baf*, di emissioni vocali che, pur essendo trascrivibili, non significano nulla) appaia tra le voci *litteratae*, benché non significative. Il problema è piuttosto quello di definire che cosa significa *articulata* (col suo opposto *non articulata*).

Non è chiaro se l'articolazione riguardi solo i suoni o anche la loro trascrizione grafematica, né i testi aristotelici sono in proposito molto perspicui.²⁹ Boezio nel suo commento al *De interpretatione* (PL 64, col. 395D) sembra cercare di riunire i due tipi di articolazione. Alcune idee si chiariscono se si va a leggere Prisciano:³⁰ si scopre infatti una linea di pensiero che ritroviamo nella tradizione dei grammatici, nonché in autori come Vincenzo di Beauvais.³¹ Voce articolata sarebbe per Prisciano una voce “copulata cum aliquo sensu mentis eius qui loquitur”, e le voci non vengono più classificate secondo una tassonomia binaria, bensì secondo la matrice di figura 5;

	articulata	inarticulata
litterata	quae possunt scribi et intellegi ut “homo” et “arma virumque cano”	coax (ranarum vox)
illitterata	sibilus hominis, gemitus	mugitus, crepitus

Figura 5

Questa matrice pone due distinti problemi. Uno, minore, riguarda la sua coerenza interna, dato che incuriosisce il fatto per cui la voce della rana appare trascrivibile in lettere alfabetiche mentre il muggito del bue non lo è; ma probabilmente la classificazione rifletteva usi linguistici correnti (come a dire, in parole povere, che appariva più consueto parlare del *cra-cra* della rana che non del *muu-muu* del bue) e probabilmente Prisciano si rifaceva a una panoplia di esempi che gli pervenivano dalla tradizione greca.³² Il secondo problema riguarda la soluzione tomista. Se Tommaso si attiene a Prisciano, non si capisce perché la differenza tra articolazione e non articolazione appaia a distinguere le voci non significative, e sia assente nella diramazione dedicata alle voci significative – dove i nomi sono articolati e letterati e i suoni animali no.

È che in questo nodo di questioni si annidano diversi problemi semiotici, e non di poco conto. La classificazione tomista è anticipata in Ammonio.³³

Ammonio (una volta chiarito che per lui l'essere *litterata* – e cioè trascrivibile in lettere – equivale, per una *vox*, a essere *articulata*) pare porre la differenza *articulata/non articulata* due volte sotto due generi diversi, talché la sua classificazione non può che essere trascritta in forma di matrice, come accadeva per quella di Prisciano (figura 6);

	articulata	inarticulata
litterata	quae possunt scribi et intellegi ut “homo” et “arma virumque cano”	coax (ranarum vox)
illitterata	sibilus hominis, gemitus	mugitus, crepitus

Figura 6

Tommaso sembra riprendere (*In libros Peri Hermeneias* I, IV, 38) solo la prima parte del suggerimento di Ammonio, e scrive; “Additur autem prima differentia, scilicet significativa, ad differentiam quarumcumque vocum non significantium, sive sit vox litterata et articulata, sicut *blitris*, sive non litterata et non articulata, sicut sibilus pro nihilo factus.” Perché Tommaso pare imbarazzato da una classificazione che suggerirebbe una matrice piuttosto che un albero?

Il problema sembra dipendere dalla natura stessa di un albero (di ispirazione porfiriana) che proceda per generi, specie e differenze specifiche. Ovvero, il problema sorge quando, come si è fatto, da una serie di definizioni date in forma discorsiva, si tenti di irreggimentarle in forma di albero porfiriano (cosa che Tommaso non ha fatto, ma proprio perché non l’ha fatto non diventava evidente il problema a cui si trovava di fronte). Come si è mostrato nelle pagine sull’*Arbor Porphyriana*, per rendere conto di una qualsiasi organizzazione dell’universo (non fosse altro che, come in questo caso, una classificazione dei segni e delle voci) la stessa coppia di differenze dovrebbe riprodursi più e più volte sotto generi diversi. Se Tommaso avesse così proceduto, la differenza *litterata/illetterata*, come pure quella *articolata/inarticolata*, avrebbe dovuto porsi sotto due generi diversi (figura 7);

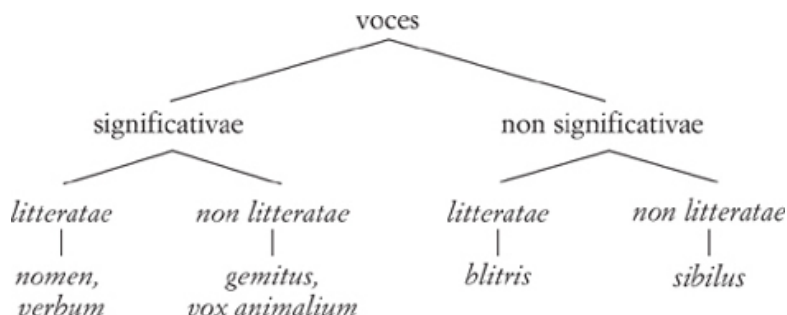


Figura 7

Ma, una volta accettato il principio che la stessa differenza può essere posta sotto due generi diversi, avrebbe dovuto riprodurla anche sotto i suoni significanti *ex institutione*, dove appare la *tuba*, visto che – teste Aristotele, *De anima* 420b 5-8, – si ha articolabilità anche nei suoni musicali (per non dire della loro trascrivibilità secondo notazione).

In tal caso la struttura ad albero avrebbe lasciato posto a un sistema di nodi interconnessi che forse Tommaso intravedeva ma non poteva ammettere. Ma, anche indipendentemente da queste considerazioni, è chiaro che le contraddizioni della soluzione tomista derivavano dal fatto che qui si stava giocando una duplice partita. Una era grammaticale, e richiedeva che le voci (letterate o meno) fossero distinte secondo le loro possibilità articolatorie – ed è quello che faceva, da buon grammatico, Prisciano. L'altra era semantica, e richiedeva che la differenza fosse posta tra voci significative e no. Le due tassonomie non potevano stare insieme. Tommaso appare persuasivo quando parla di una questione piuttosto che dell'altra, ma rivela tutte le sue incertezze quando si tenti (sia pure per semplice amore della chiarezza tassonomica) di mettere in sistema i due distinti discorsi.

A questo punto potremmo lasciare Tommaso al suo destino, appagandoci del fatto che, ancora una volta, il nostro inseguimento del latrato canino sia riuscito a far trasparire debolezze o contraddizioni di un sistema. Al massimo si potrebbe rilevare che Tommaso non usa *articulata* nel senso di Prisciano (e cioè come dotata di senso) ma in quello di Ammonio, e dunque *blitris* sarebbe esempio di voce non significativa che ha tuttavia una articolazione fonetica e che al tempo stesso può essere

trascritta alfabeticamente. Ma è proprio questa osservazione che induce a chiedersi perché Prisciano (e i grammatici che lo seguono) abbia attribuito all'*articulatio* una connessione col senso. Si noti, non è che essi tentino di fondere una tassonomia delle articolazioni con quella della significazione, ma danno quasi per scontato che vi sia un rapporto, che essi non approfondiscono, tra articolazione e senso. In prima istanza si potrebbe arguire che essi assumessero che si articola solo per esprimere qualcosa – e questa era l'ipotesi che si faceva in *Latratus canis*.

Infatti, se si torna al commentario di Ammonio, si vede che egli fa riferimenti espliciti e impliciti al *Cratilo* platonico suggerendo che vi sia uno stretto legame tra *articulatio* e *significatio*. Nel dialogo, Socrate espone la concezione secondo la quale colui che ha inventato i primi nomi li ha forgiati a imitazione delle cose, tentando di riprodurre, attraverso la coordinazione delle lettere e delle sillabe, la loro natura. Ci sarebbe cioè un rapporto di tipo iconico tra la struttura fonologica del *signans* e la struttura ontologica del *signatum*. Una teoria molto vicina si ritroverebbe negli stoici,³⁴ e pertanto si comprenderebbe perché Prisciano, erede di una tradizione grammaticale di radici stoiche, giunga a³⁴ identificare l'*articulatio* della *vox* con la sua *significatio*, seguito in questo da tutti i grammatici medievali,³⁵ mentre nella tradizione logico-filosofica (e rimasta estranea alla lezione dei grammatici), l'*articulatio* non ha a che vedere col senso bensì con la *litteratio* e quindi con la possibilità della traduzione scritta del suono.³⁶

In ogni caso, è ovvio che tra i grammatici il latrato del cane abbia un triste destino. A un grammatico l'unica cosa che interessa sono i suoni articolati dall'uomo, secondo appunto una grammatica, per esprimere dei sensi. E dunque i suoni degli animali non interessano affatto. Ed ecco che nei testi dei grammatici il latrato canino va a occupare posizioni sempre più marginali. Che se poi fosse valida la prima ipotesi (influenza del *Cratilo*) allora, se la significatività del nome si realizza in virtù di un originale rapporto iconico, da cui l'*articulatio*, le voci degli animali, che per consenso unanime non sono articolate e articolabili, non rappresenterebbero un soggetto di grande interesse. Gli animali non sanno che *nomina sunt consequentia rerum* e non sanno imitare la natura delle cose.³⁷

2.7 Ancora Tommaso

È chiaro che a questo punto la tradizione dei grammatici non interessa più. Interessa invece la tradizione dei filosofi, che continuano a consentire al cane una certa quale onorevole posizione nella classificazione dei segni. Anche perché i filosofi, al di là delle classificazioni che stendono sulla scorta del *De interpretatione*, sono continuamente portati a fare osservazioni supplementari. Si veda Tommaso, che in un *Sententia libri Politicorum* (I, I/b) torna di nuovo alla differenza tra voci umane e voci animali. Siccome, egli dice, la natura non fa nulla invano ma sempre per un fine determinato, si vede che, benché vari animali posseggano una voce, solo l'uomo possiede una *locutio* e, se pure si conoscono animali che sanno ripetere le voci umane, non si può dire che essi parlino, perché non capiscono quello che dicono, ma proferiscono queste voci per pura abitudine. Le voci animali servono per esprimere tristezza o diletto e altre passioni (e di nuovo si citano il latrato del cane e il ruggito del leone; “et haec sibi invicem significant per aliquas naturales voces, sicut leo per rugitum et canis per latratum”), e in luogo di tali voci gli uomini hanno interiezioni. Ma solo la *locutio* umana può significare l'utile e il nocivo, il giusto e l'ingiusto, il bene e il male.³⁸

Qui Tommaso compie un passo avanti. Riconosce che, come gli uomini hanno modi di significarsi a vicenda e intenzionalmente la tristezza e il diletto, così accade agli animali, e pertanto sfiora un problema che verrà trattato più diffusamente da Bacone, il quale distingue tra il gemito che l'infermo emette senza volerlo, puro sintomo del suo male, e l'interiezione che emette per significare, intenzionalmente e secondo una certa convenzione linguistica lo stesso dolore, anche se in modo concettualmente imperfetto.³⁹

Ma così, all'interno dello stesso sistema tomista, il *latratus canis* cambia di posizione, come se a metà strada tra le *voces significativae naturaliter* (dove sta il *gemitus*) e le voci *ad placitum*, dove sta il linguaggio parlato, si ponesse una zona intermedia, dove l'uomo produce (oggi diremmo, paralinguisticamente) interiezioni e il cane latra. E infatti in questa classificazione rivista la vera differenza tra linguaggio umano e linguaggio canino non sta nell'opposizione intenzionale/non intenzionale

(vagamente sfiorata, ma sostanzialmente elusa) né soltanto in quella naturale/ *ad placitum*, ma in quella tra l'interiezione e la capacità che ha il linguaggio umano di esprimere astrazioni attraverso le quali l'uomo istituisce *domum et civitatem* ("ergo homo est naturale animal domesticum et civile" – affermazione che peraltro Tommaso riprende dalla *Politica* aristotelica (I, 2, 1253a 9-30), proprio là dove Aristotele oppone il linguaggio umano capace di produrre concetti e astrazioni ai suoni animali inarticolati che sono soltanto di dolore o piacere.

2.8 Ruggero Bacone

Non immemore della provocazione agostiniana, viene ora Ruggero Bacone. La classificazione dei segni che si profila nel *De signis* appare per molti aspetti sincretistica e ancora irrisolta. Le bizzarrie di questa classificazione hanno la loro spiegazione in un progetto di cui si vedranno i risultati nella semiotica posteriore, massime in Ockham. In poche parole, sino a Bacone, grazie alla vulgata aristotelica, le parole significano le passioni dell'anima (i concetti, le specie universali), le specie hanno un rapporto iconico con le cose, e le parole, attraverso la mediazione delle specie, servono a nominare le cose (*nominantur singularia, sed universalia significantur*). Con il *De signis* invece le parole iniziano a significare *direttamente* le cose individuali, di cui le *species intelligibiles* sono il corrispettivo mentale. Ma il rapporto tra parole e specie diventa secondario, e si riduce a puro rapporto sintomatico. Bacone ha colto la differenza tra *symbola* e *semêia* in *De interpretatione* 16a ma, sulla base di una lettura filologicamente esatta, sviluppa una lettura filosoficamente infedele, e cioè cancella il fatto che per Aristotele le parole *possono* essere sintomi delle passioni dell'animo, ma *in prima istanza* le *significano* direttamente, e conclude che le parole sono sintomi delle specie che si formano nell'animo.⁴⁰

Cerchiamo di ricostruire la classificazione baconiana (figura 8);

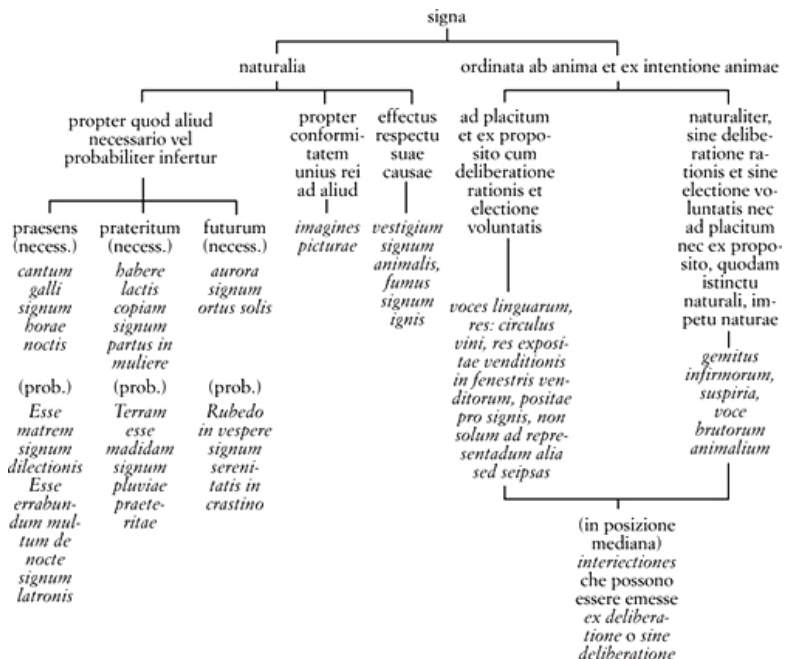


Figura 8

A commento della figura diciamo subito che i segni naturali dovrebbero corrispondere a quelli agostiniani, prodotti senza intenzione, ma non è chiaro perché Bacone distingua quelli di primo da quelli di terzo tipo. Parrebbe che mentre nel terzo tipo si ha una relazione chiara di effetto a causa, in quelli del primo tipo si ha solo relazione di concomitanza tra eventi (nel caso di quelli necessari la concomitanza è certa, mentre per quelli probabili è incerta). Ma rimane sempre oscuro perché il terreno bagnato come segno probabile della pioggia passata non sia classificato tra i *vestigia*. Più imbarazzante la curiosa collocazione delle immagini (prodotte intenzionalmente dall'uomo) tra i segni naturali; Bacone la spiega col fatto che ciò che è fatto intenzionalmente è l'oggetto (la statua) mentre la rassomiglianza tra la statua e la persona reale è dovuta a una sorta di omologia tra forma del *signans* e la forma del *signatum*.⁴¹ Quello che ci interessa maggiormente è la classificazione dei segni prodotti da una intenzione dell'anima, dove Bacone vede una intenzione anche nel caso di suoni emessi per istinto, senza intervento della ragione e persino della volontà, come moto immediato dell'anima

sensitiva (come il gemito dell'infermo o le voci animali).

Ora i segni ordinati dall'anima ma senza deliberazione della ragione e scelta della volontà sono detti funzionare *naturaliter*. Però non hanno nulla a che vedere coi segni naturali. Quelli erano detti naturali in riferimento alla natura come sostanza; questi sono detti naturali perché nascono da un moto della natura come principio di operazione. In ogni caso la distinzione è chiara; i *signa naturalia* non si manifestano a seguito di una intenzione, né umana né animale, mentre il gemito degli infermi e il latrato dei cani nascono da un moto dell'anima sensitiva che tende a esprimere ciò che l'animale (umano o no) sente. Ed ecco che in questa classificazione il latrato, senza trovarsi accanto alle scritture sacre e separato dal gemito, come in Agostino, non è neppure puro sintomo.

E vale la pena di osservare che il canto del gallo, in questa classificazione, appare due volte. C'è un canto del gallo segno dell'ora del giorno e un canto del gallo che è invece *atto linguistico* anche se per caso noi non lo comprendiamo.

Quando Bacone fa una comparazione fra questi due casi usa termini diversi. Quando il canto appare tra i segni *ordinata ab anima*, è indicato come *cantus galli*, mentre quando appare come sintomo, è detto *gallum cantare*; "*cantus galli nichil proprie nobis significat tamquam vox significativa, sed gallum cantare significat nobis horas*". Il segno naturale non è il canto in sé, ma *il fatto che il gallo canti* (gli stoici avrebbero detto; un incorporale). Ora in *De signis*, a chi il gallo canti (se ad altri galli o all'uomo) non è detto, ma lo stesso tema è ripreso in *Sumulae dialectices*.⁴²

Qui Bacone è assai chiaro; è voce significativa quella attraverso la quale ogni animale può comunicare ad altro animale della propria specie, e cioè ci sono *voces significativae naturaliter* che tutti i membri della specie capiscono, e altre (quelle *ad placitum*) che sono comprese solo da sottogruppi di una stessa specie umana, come accade per le lingue articolate. Che gli animali si capiscano tra loro lo si vede dal loro comportamento, quando la gallina avverte i suoi pulcini dell'arrivo dello sparpiero. Quindi il gallo parla con parole diverse a seconda delle circostanze, compreso dai suoi conspecifici, e l'asino viene capito dall'asino, il leone dal leone. Basta all'uomo avere un po' di addestramento e capirà anche il linguaggio delle bestie. Come chiarirà meglio lo

Pseudo-Marsilio di Inghen;⁴³ è certo che il cane latra per significare qualcosa, e non importa che tutti capiscano quel che vuol dire, basta che lo capiscano coloro che conoscono le proprietà e le abitudini dei cani.

Col che la tavola delle situazioni zoosemiotiche è stata completamente esplorata; il cane che parla col cane, il cane il cui latrato l'uomo interpreta come sintomo, il cane il cui latrato l'uomo interpreta perché ne conosce le abitudini, e quindi il linguaggio, e persino l'animale che parla in parole umane, come la gazza o il pappagallo (ma si tratta di artificio e di esecuzione meccanica da parte dell'animale, e il problema non riguarda una teoria dei segni).⁴⁴

Col ricollegarsi di Bacone alla rivalutazione zoosemiotica di un Agostino più vicino alla cultura greca, il cane che latra passa definitivamente dalla parte di chi, in qualche modo, si esprime, perché la vicenda degli animali che ciangottano, ululano, squittiscono, ruggiscono e vivono la loro vita associativa, è ormai osservata con maggiore sensibilità naturalistica.⁴⁵

Non a caso siamo ormai nell'epoca in cui le stesse arti figurative sono passate, nel rappresentare la natura, dalle stilizzazioni romaniche al realismo gotico.

Exit l'animale-allegoria del Bestiario, risuonano pigolii, latrati, nitriti, e ruggiti nella foresta simbolica ora abitata da bestie che dicono ciò che pare a loro e non ciò che pare al Fisiologo, e pertanto rifiutano di esser *quasi liber et pictura*.⁴⁶

¹⁵ Rinvio al capitolo "Segno e inferenza" del mio *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) che riprende la mia voce "Segno" dalla *Enciclopedia* Einaudi. Cfr. pure Todorov (1977).

¹⁶ "Signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire, sicut vestigio viso transisse animal, cuius vestigium est, cogitamus et fumo viso ignem subesse cognoscimus et voce animantis audita affectionem animi eius advertimus et tuba sonante milites vel progredi se vel regredi et, si quid aliud pugna postulat, oportere noverunt. Signorum igitur alia sunt naturalia, alia data. Naturalia sunt, quae sine voluntate atque ullo appetitu significandi praeter se aliquid aliud ex se cognosci faciunt, sicuti est fumus significans ignem. Non enim volens significare id facit, sed rerum expertarum animadversione et notatione cognoscitur ignem subesse, etiam si fumus solus appareat. Sed et vestigium transeuntis animantis ad hoc genus pertinet et vultus irati seu tristis affectionem animi significat etiam nulla eius voluntate, qui aut iratus aut tristis

est. Data vero signa sunt, quae sibi quaeque viventia invicem dant ad demonstrandos, quantum possunt, motus animi sua vel sensa aut intellecta quaelibet. Nec ulla causa est nobis significandi, id est signi dandi, nisi ad depromendum et traiciendum in alterius animum id, quod animo gerit, qui signum dat. Horum igitur signum genus, quantum ad homines attinet, considerare atque tractare statuimus, quia et signa divinitus data, quae scripturis sanctis continentur, per homines nobis indicata sunt, qui ea conscripserunt. Habent etiam bestiae quaedam inter se signa, quibus produnt appetitum animi sui. Nam et gallus gallinaceus reperto cibo dat signum vocis gallinae, ut accurrat; et columbus gemitu columbam vocat, vel ab ea vicissim vocatur; et multa huiusmodi animadverti solent. Quae utrum, sicut vultus aut dolentis clamor sine voluntate significandi sequantur motum animi, an vere ad significandum dentur, alia quaestio est, et ad rem, quae agitur, non pertinet.” Sulla dottrina del segno in Agostino vedi, tra le cose più recenti, Manetti (1987), Vecchio (1994), Sirridge (1997).

17 “Liquet autem ex suprapositis significativarum vocum alias naturaliter, alias ad placitum significare. Quaecumque enim habiles sunt ad significandum vel ex natura vel ex impositione significativae dicuntur. Naturales quidem voces, quas non humana inventio imposuit sed sola natura contulit, naturaliter et non ex impositione significativas dicimus, ut ea quam latrando canis emittit, ex qua ipsius iram concipimus. Omnium enim hominum discretio ex latratu canis eius iram intelligit, quem ex commotione irae certum est procedere in his omnibus quae latrant. Sed huiusmodi voces quae nec locutione componuntur, quippe nec ab hominibus proferuntur, ab omni logica sunt alienae” (P. Abelardo, *Dialectica*, ed. L. M. De Rijk, Assen, Van Gorcum, 1956; 17-26).

18 “Significare Aristotelis accipit per se intellectum constituere, significativum autem dicitur quidquid habile est ad significandum ex institutione aliqua sive ab homine facta sive natura. Nam latratus natura artifex, id est Deus, ea intentione cani contulit, ut iram eius repraesentaret; et voluntas hominum nomina et verba ad significandum instituit nec non etiam res quasdam, ut circulus vel signa quibus monachi utuntur. Non enim significare vocum tantum, verum etiam rerum. Unde scriptum est; nutu signisque loquentur (Ovid. II *Trist.* 453). Per significativum separat a nomine voces non significativas, quae neque ab homine neque a natura institutae sunt ad significandum. Nam licet unaquaeque vox certificare possit suum prolatorem animal esse, sicut latratus canis ipsum esse iratum, non tamen omnes ad hoc institutae sunt ostendendum, sicut latratus est ad significationem irae institutus. Similiter unaquaeque vox, cum se per auditum praesentans se subgerat intellectui, non ideo significativa dicenda est, quia per nullam institutionem hoc habet, sicut nec aliquis homo se praesentans nobis qui per hoc quod sensui subjacet, de se dat intellectum, sui significativum dicitur, quia licet ita sit a natura creatus, ut hoc facere possit, non est ideo creatus ut hoc faciat. Significativum vero magis ad causam quam ad actum significandi pertinet, ut sicut non omnia significativa actualiter significant, ita non omnia actu significantia sunt significativa, sed ea sola quae ad significandum sunt instituta” (*Logica Ingredientibus*, Glosse al *Perì hermenêias*, in B. Geyer, *Peter Abaelards Philosophische Schriften*, Münster, Aschendorff, 1927; 335, 29; 336, 12).

19 Una spiegazione del perché negli animali la natura agisca come una sorta di volontà agente è data da Alberto Magno, *De anima* II, III, 22; “Et cum duo sint in anima, affectus scilicet doloris vel gaudii et conceptus cordis de rebus, non est vox significans affectum, sed potius conceptum [...] Cetera autem animalia affectus habentia sonos suos affectus indicantes emittunt et ideo non vocant; et quaecumque illorum plurium sunt affectuum sunt etiam plurium sonorum, et quae levioris sunt complexionis, et ideo aves plurium sunt garrituum quam gressibilia. Et illae quae inter aves sunt latioris linguae, et melioris memoriae, magis imitantur locutionem et ceteros sonos, quos audiunt. Licet enim bruta habeant imaginationem, sicut superius ostendimus, tamen non moveretur ab ipsis imaginatis secundum rationem imaginatorum, sed a natura et ideo omnia similiter operantur; una enim hirundo facit nidum sicut alia, et haec imitatio est naturae potius quam artis. Ideo anima imaginativa in eis non regit naturam, neque agit eam ad opera, secundum diversa imaginata, sicut facit homo, sed potius regitur a natura et agitur ad opera ab ipsa, et ideo fit quod licet habeant apud se imaginata, tamen ad exprimendum illa non formant voces. Affectus autem laetiarum et tristitiarum magis profundatur in natura quam in anima, et ideo illos exprimunt sonis et garribus.”

20 Secondo questa lettura le affezioni dell'anima non sarebbero immagini mentali delle cose, ma modi di essere del pensiero, modalità cognitive (come il pensare, l'aver paura o il provare gioia). I *prágmata* non sarebbero le cose reali o in genere i fatti (altrimenti non si spiegherebbe perché in altre parti del suo *opus* Aristotele dica che si possono pensare cose inesistenti o false come l'ircocervo, o fenomeni di cui non si riesce a dimostrare l'esistenza – come la commensurabilità della diagonale o la quadratura del cerchio). Parimenti “quelle cose che sono nella voce” sarebbero trasformazioni, differenziazioni o articolazioni, proprie della voce umana. Infine un'espressione come *katà synthéken* non significa che le voci linguistiche si rapportano alle affezioni dell'anima per convenzione, ma che esse sono articolate, effetto di una composizione sintattica (e proprio per questo le voci animali, non articolate, non possono esprimere pensieri), mentre viene messa in discussione anche l'interpretazione degli *homoiómata*, che si riferirebbero al fatto che esiste una relazione di similarità strutturale tra operazioni logico-cognitive ed eventi mondani. In conclusione il brano aristotelico andrebbe letto come; “Le articolazioni della voce umana e le operazioni logico-cognitive dell'anima umana sono tra loro differenti e complementari così come lo sono le articolazioni scritte e quelle della voce. Come le unità minime con cui e in cui la scrittura si articola non sono le stesse per tutti gli uomini, non lo sono nemmeno le unità minime con cui e in cui la voce linguistica si articola. E invece sono le stesse per tutti gli uomini le operazioni logico-cognitive di cui le unità vocali e grafiche sono i naturali segni fisiognomici e sono anche gli stessi per tutti gli uomini i fatti con cui le operazioni logico-cognitive dell'anima umana sono in relazione di similarità” (Lo Piparo, 2003; 187).

21 Commentarii in librum Aristotelis *Peri hermenêias*. In *Aristoteles Latinus* II, 1-2, ed. L. Minio-Paluello, Bruges-Paris, Desclée de Brouwer, 1965; 5, 4-11 e 6, 4, 11-13.

22 È di propria iniziativa che Boezio traduce *semêion* come *nota*, mentre l'identificazione *symbolon* = *nota* si trova già sancita in Cicerone (*Topica* VIII, 35), che Boezio

commenta così; “Nota vero est quae rem quamque designat. Quo fit ut omne nomen nota sit, idcirco quod notam facti rem de qua praedicatur, id Aristoteles *symbolon* nominavit” (*In Topica Ciceronis Commentaria* IV, PL 64, col. 1111B). E qui Boezio stabilisce l'equivalenza, come proprietà caratteristiche di nota tra *rem designare* e *rem notam facere*, cioè tra funzione significativa propria del *symbolon* aristotelico e funzione inferenziale o sintomatica del *semèion*.

23 Cfr. *Latratus canis*. Si vedano *Historia animalium* 535 b 14-24; *De anima* 420 b 9-14. Su questa linea si muove Boezio, *In librum Aristotelis De interpretatione commentaria maiora*, PL 64, col. 423D, dove si spiega come pesci e cicale non abbiano voce ma emettano suoni con le branchie o col petto. Osservazioni analoghe appaiono in Tommaso (*In libros Peri Hermeneias* I, iv, 46) e in Egidio Romano (*In libros Peri hermenêias Expositio*, Venetiis 1507, fol. 49rb). L'esempio del *latratus canis* compare già in Ammonio, che però viene tradotto in latino solo nel 1268 da Guglielmo di Moerbeke (*Commentaire sur le Peri hermenêias* I, (translatio Guillelmi de Moerbeke) ed. G. Verbeke (1961; 47); “Hoc autem ‘secundum confictionem’ separat ipsum a natura significantibus vocibus. Tales autem sunt quae irrationalium animalium voces. Extraneo enim aliquo superveniente, canis latrans significat extranei praesentiam. Sed non secundum aliquam confictionem et conditionem ad invicem emittunt talem vocem canes.”

24 “Neque solum nomen vox significativa est, sed sunt quaedam voces quae significant quidem, sed nomina non sunt, ut ea quae a nobis in aliquibus affectibus proferuntur, ut cum quis gemitum edit, vel cum dolore concitus emittit clamorem. Illud enim doloris animi, illud corporis signum est, et cum sint voces et significant quamdam vel animi vel corporis passionem, nullus tamen gemitum clamoremque dixerit nomen. Mutorumque quoque animalium sunt quaedam voces quae significant; ut canum latratus iras significat canum, alia vox autem mollior quodam blandimenta designat, quare adjecta differentia separandum erat nomen ab his omnibus quae voces quidem essent et significarent sed nominis vocabulum non tenerentur” (*In librum Aristotelis De interpretatione commentaria maiora*, PL 64, col. 420C-D).

25 Vedi *In librum Aristotelis De interpretatione commentaria maiora*, PL 64, col. 423A-B; “Nec vero dicitur quod nulla vox naturaliter aliquod designet, sed quod nomina non naturaliter, sed positione significant. Alioqui habent hoc ferarum, mutorumque animalium soni, quorum vox quidem significat aliquid, ut hinnitus equi consueti equi inquisitionem, latratus canum latrantium iracundiam monstrat, et alia huiusmodi. Sed cum voces mutorum animalium propria natura significant, nullis tamen elementorum formulis conscribunt. Nomen vero quamquam subjacet elementis.”

26 *In librum Aristotelis De interpretatione commentaria minora*, PL 64, coll. 303D-304A.

27 Cfr. in *Latratus canis* i riferimenti a Garlandus, *Dialectica* II (ed. De Rijk, Assen, Van Gorcum, 1959; 64, 24-28); in L. M. De Rijk, *Logica Modernorum* (Assen, Van Gorcum 1967, II, pt. 2; 78, 7-16) la *Abbreviatio Montana*; 149, 15-24; l'*Ars Emmerana*; 179, 12-19, l'*Ars Burana*; 358, 1-7, le *Introductiones Parisienses*; 380, 11-18, la *Logica “Ut dicit”*; 418, 5-9, la *Logica “Cum sit nostra”*; 463, 7-17, la *Dialectica Monacensis*; per il XIII secolo Pietro Hispano, *Tractatus, called afterwards “Summulae Logicales”* (ed. De Rijk, Assen, Van Gorcum, 1972) e Lamberto di Auxerre, *Logica* (a cura di F. Alessio, Firenze, La Nuova Italia, 1971; 7).

28 Tutti i precedenti manuali di logica iniziavano la loro trattazione con una definizione del *sonus* assunto come genere della *vox*. Anche Tommaso nel commento al *De interpretatione* (IV, 38) dirà che “*vox est sonus ab ore animalis prolatus, cum imaginatione quadam*”.

29 Vedi comunque in proposito Lo Piparo (2003, 4, 9).

30 *Institutiones Grammaticae* I, cap. de “voce” (in M. Hertz, ed., in *Grammatici Latini* II, Leipzig 1855, reprint Hildesheim 1961; 5-6).

31 Cfr. *Latratus canis*. La classificazione di Prisciano è rintracciabile a partire dall’inizio del IX secolo quando, grazie soprattutto all’influenza dei grammatici irlandesi che operano nel continente, soprattutto nel quadro del rinnovamento culturale carolingio, la sua autorità comincia a soppiantare quella di Donato nelle principali scuole vescovili. Cfr. Holtz (1981). Posizioni analoghe si trovano nella *Grammatica* di Alcuino, nella *Excerptio de arte grammatica Prisciani* di Rabano Mauro, ne *In Donati artem maiorem* di Sedulio Scoto ecc. Più tardi la stessa classificazione verrà mutuata per esempio da Pietro Elia nella *Summa super Priscianum maiorem*, ripreso da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum Doctrinale*, e poi da Simone di Dacia nella *Domus Grammaticae*.

32 Rinvio alla densissima nota 34 di *Latratus canis*.

33 “*Dupliciter enim ea quae simpliciter voce divisa, videlicet in significativam et non significativam, litteratam et illitteratam, quarum hanc quidem articulatam, hanc autem inarticulatam vocant.*” Ammonio pare dunque porre l’articolazione tra le sole differenze delle voci illetterate. “*Accidit enim hanc quidam esse vocem significativam et litteratam, ut homo, hanc autem significativam et illitteratam ut canis latratus, hanc autem non significativam et litteratam ut blituri, hanc autem non significativam et illitteratam ut sibilus quae fit frustra et non gratia significandi aliquid aut vocis alicuius irrationalium animalium repraesentatio, quae fit non gratia representationis (haec enim iam significativa), sed quae fit inordinate et sine intentione finis*” (*Commentaire sur le Peri Herm.*, ed. Verbeke, Louvain-Paris 1961; 59). Ammonio, tradotto da Guglielmo di Moerbeke, è senza dubbio conosciuto all’Aquinata, che in nel commento al *De interpretatione* (IV, 39) ne ricalca una tipica argomentazione; “*Sed cum vox sit quedam res naturalis, nomen autem non est aliquid naturale sed ab hominibus institutum, videtur quod non debuit genus nominis ponere vocem, quae est ex natura, sed magis signum, quod est ex institutione, ut diceretur; Nomen est signum vocale; sicut etiam convenientius definiretur scutella, si quis diceret quod est vas ligneum, quam si quis diceret quod est lignum formatum in vas.*” Ammonio, nel suo commento faceva l’esempio del trono (p. 76). È piuttosto da notare che un poco più avanti (IV, 40) Tommaso pare non accettare la proposta di Ammonio di definire il *nomen* assumendo come genere il *signum*, ed è per questo che nella figura 4 si è preferito porre come *genus* il *sonus*. Vedi in proposito *Latratus canis*.

34 Cfr. Pohlenz (1959; trad. it. 1967; 66-67, 12), e Pinborg (1962; 155-156).

35 Cfr. *Latratus canis*. Tale identificazione risulta particolarmente esplicita nella *Summa grammatica* di Giovanni di Dacia e nella seconda metà del XIV secolo compare anche in un manuale di logica come le *Summulae Logicales* di Riccardo di Lavenham (cfr. Spade, 1980; 380-381), ove si tratta anche dello

pseudo-linguaggio dei pappagalli, citando Isidoro e un epigramma di Marziale.

36 Per tutti gli approfondimenti in merito rinvio alla nota 35 di *Latratus canis*. La posizione dei grammatici sul rapporto tra senso e articolazione apparirebbe meno originale se si accettasse la lettura del *De interpretatione* 16a proposta da Lo Piparo (2003) di cui alla nota 21. Se *katà synthéken* non andasse letto come *ad placitum* bensì “in virtù di articolazione, per composizione sintattica di suoni altrimenti privi di significato”, si potrebbe allora pensare che in qualche modo la tradizione grammaticale fosse stata influenzata da una lettura originaria di Aristotele. E in tal caso i grammatici non avrebbero considerato come implicito che si articolasse per esprimere, bensì che per potersi esprimere concettualmente occorresse un’articolazione linguistica. In tal modo si spiegherebbe perché per essi l’articolazione fosse così strettamente legata al senso da esprimere.

37 Per tutti gli approfondimenti in merito rinvio alla nota 36 di *Latratus canis*. In quella sede si prendeva anche in considerazione la soluzione abbastanza anomala di un contemporaneo di Tommaso, Robert Kilwardby. Influenzato da Prisciano, Robert è portato a escludere le voci degli animali dall’ambito della significatività convenzionata e tuttavia, a differenza degli altri grammatici e dei modisti che seguiranno, egli tenta una classificazione di tutti i *signa*. Perciò nel suo sistema i suoni animali vengono sì esclusi dalle *voces significativae*, ma riappaiono, sia pure tra varie ambiguità, tra i *signa naturalia* “Ad hoc dicendum quod diversae sunt scientiae de signis. Signorum enim quaedam significant aliquid ex institutione et quaedam significant naturaliter ut effectus generaliter sive sit convertibilis sive non convertibilis cum sua causa est signum suae causae. Quod patet tam in genere naturae quam in genere moris. In genere naturae fumus est signum ignis non convertibile et defectus luminis sive eclipsis a corpore luminoso est signum interpositionis tenebrosis corporis. Similiter in genere moris delectatio, quae est in operationibus, est signum habitus voluntarii, sicut dicit Philosophus in secundo Ethicorum ubi dicit quod oportet signa facere habituum delectationem vel tristitiam in operationibus. Et sic patet quod effectus generaliter est signum suae causae. Unde Philosophus primo Posteriorum demonstrationes factas per effectum vocat syllogismos per signa in illa parte; ‘Quoniam autem ex necessitate sunt circa unumquodque.’ Secundum quorundam expositionem signorum vero quae significant ex institutione quaedam sunt instituta ad significandum tantum, quaedam sunt instituta ad significandum et sanctificandum. Signa ultimo modo sunt signa legis divinae de quibus nihil ad praesens. Quae autem sunt instituta ad significandum tantum quaedam sunt voces, de quibus dicit Philosophus quod sunt notae passionum [...] Et de talibus signis est scientia rationalis quia rationis est componere partes vocis et ordinare et ad significandum instituere, non naturae vel moris, ut postea patebit. Quaedam autem sunt res ut signa metaphysica (?) sicut sunt gestus et nutus corporei, circuli et imaginationes [forse; images] de quibus nihil ad praesens” (Cfr. “Roberti Kilwardby quod fertur Commenti super Priscianum maiorem Extracta”, ed. K. M. Fredborg et al., in *Cahiers de l’Institut du Moyen Âge Grec et Latin*, 15, 1975; 3-4).

38 Cfr. *Latratus canis*. Questo tema si trova sviluppato anche nel *De anima* di Avicenna, dove l’opposizione tra il linguaggio umano e le voci degli animali

viene messa in relazione con la diversità dei fini a cui è ordinata la comunicazione; nell'uomo essi sono infiniti poiché sono determinati dal vivere sociale, mentre nell'animale sono pochi e dettati dall'istinto naturale (*Liber de Anima seu Sextus de Naturalibus* V, ed. S. Van Riet, Louvain, Leiden, 1968; 72).

39 “Interiectiones omnes sunt mediae inter istas voces nunc dictas scilicet; significativae naturaliter et inter voces plene significantes ad placitum [...] Interiectiones enim imperfecte significant ad placitum et parum significant per modum conceptus propter quod vicinantur vocibus illis quae solum per modum affectus subiecti significant cuiusmodi sunt gemitus et cetera quae facta sunt. Gemitus enim et suspiria et huiusmodi naturaliter et per modum solius affectus excitantis animam intellectivam significant, quae per interiectiones gemendi et dolendi et suspirandi et admirandi et huiusmodi significantur per modum conceptus, licet imperfecti” (*De signis* I, 9, ed. Fredborg *et al.*, 1978; 4). In generale, sui problemi sollevati dalla classificazione delle interiezioni nella tradizione grammaticale del Medioevo cfr. Pinborg (1961). Cfr. *Latratus canis*.

40 “Si vero obiciatur in contrarium quod Aristoteles in librum *Perihermeneias* dicit voces significare passiones in anima, et Boethius exponat de speciebus et in libro illo loquitur de partibus enuntiationis vel enuntiatione, quae significat ad placitum et tunc partes orationis sive voces impositae rebus significabunt ut videtur species ad placitum, dicendum est quod Aristoteles a principio capituli de nomine intendit loqui de vocibus, ut sunt signa ad placitum, sed ante illud capitulum loquitur in universali de signis sive ad placitum sive naturaliter, quamvis ascendat in particulari ad illa signa, quae intendit, scilicet ad nomen et verbum prout significant res ad placitum. Et quod loquitur in universali de signis, manifestum est per hoc, quod dicit quod intellectus sunt signa rerum et voces signa intellectuum et scriptura est signum vocis, certe intellectus non est signum rei ad placitum, sed naturale, ut dicit Boethius in *Commento*, quoniam eundem intellectum habet Graecus de re, quam habet Latinus, et tamen diversas voces proferunt ad rem intellectam designandam. Voces autem et scriptura possunt ad placitum significare aliqua, et alia ut signa naturalia. Unde vox imposita rei extra animam, si comparetur ad ipsam rem, est vox significativa ad placitum, quia ei imposita est. Si vero ad speciem propriam ipsius vocis, tunc est signum naturale in triplici modo signi naturalis, ut habitum est prius. Si vero ad speciem rei et habitum cognitivum, qui habetur de re per speciem, sic est signum naturale primo modo signi tantum, et hoc non est verum ante impositionem factam rei nec antequam cognoscetur res per eam, quia oportet quod actu intelligatur res per speciem et habitum nominata et vocata et repraesentata per vocem, antequam vox sit signum speciei ipsius rei” (*De signis* V, 166, ed. Fredborg *et al.*, 1978; 134).

41 Agostino era stato molto più sottile nel *De doctrina christiana* II, xxv, 38-39, avvedendosi anche della natura ampiamente convenzionale delle immagini e delle rappresentazioni mimiche.

42 “Vocum alia significativa, alia non significativa. Non significativa est per quam nichil auditui representatur, ut ‘bubo’ etc.; vox significativa est per quam omne animal interpretatur aliquid omni vel alicui sue speciei – omne vero animal potest hoc facere, quia natura non dedit ei vocem ociosam. Et hoc possumus videre manifeste, quia gallina aliter garrit cum pullis suis quando

invitat eos ad escam et quando docet eos cavere a milvo. Bruta autem animalia interpretantur omni individuo sue speciei, ut asinus omni asino, leo omni leoni, sed homo non interpretatur omni homini, set alicui, quia Gallicus Gallico, Graecus Graeco, Latinus Latino et hec solum. Nullum eciam animal interpretatur alicui individuo alterius speciei nisi inproprie adminus per suam vocem propriam nichil interpretatur nisi eis qui sunt de sua specie, tamen si ex industria et assuetudine possit aliquod animal uti voce alterius, ut pica voce hominis, potest aliquo modo inproprie et non naturaliter significare alii quam sue speciei ut homini; et forte quamvis homo possit aliquid comprehendere per vocem pice, non tamen est illa vox proprie significativa, cum non fit a pica sub intentione significandi, et quamvis homo possit aliquid apprehendere per talem vocem, pica tamen pice nihil significat per illam. Similiter cantus galli nichil proprie nobis significat tamquam vox significativa, set gallum cantare significat nobis horas, sicut rubor in mane significat nobis pluviam. Vocum significativarum alia significativa ad placitum, alia naturaliter. Vox significativa naturaliter est que ordinatur ad significandum, ut gemitus infirmorum et omnis vox ferarum vel sonus. Vox significativa ad placitum est que ex institutione humana aliquid significat” (*Opera hactenus inedita R. Baconi*, fasc. XV, ed. R. Steele, Oxford, Clarendon Press, 1940; 233).

43 “Est tamen sciendum quod ad cuiuslibet vocis prolationem principaliter duo instrumenta naturalia sunt necessaria, scilicet pulmo et vocalis arteria. Ex isto patet quod latratus canum etiam est sonus vox et quando arguitur ‘tamen non fit cum intentione aliquid significandi’ respondetur negando assumptum. Neque oportet quod omnes intelligant illum latratum, sed sufficit quod illi intelligant qui sciunt proprietatem et habitudinem canum. Nam latratus canum uni significat gaudium, alteri autem iram” (*Commentum emendatum et correctum in primum et quartum tractatus Petri Hispani Et super tractatibus Marsilij de Suppositionibus, ampliacionibus, appellationibus et consequentiis*, Hagenau 1495, s.p. (reprint Frankfurt am Main, Minerva, 1967, come *Commentum in primum et quartum tractatum Petri Hispani*). Cfr. *Latratus canis*.

44 Si potrebbero aggiungere alla lista alcuni fenomeni marginali (di cui in *Latratus canis*). Cfr. ad esempio le osservazioni di Tommaso sui casi miracolosi o magici, riportati dalla Scrittura, di animali parlanti (*Quaestio disputata de potentia* VI, 5); “Ad tertium dicendum, quod locutio canum, et alia huiusmodi quae Simon Magus faciebat, potuerunt fieri per illusionem, et non per effectus veritatem. Si tamen per effectus veritatem hoc fierent, nullum sequitur inconveniens, quia non dabat cani daemon virtutem loquendi, sicut datur mutis per miraculum, sed ipsemet per aliquem motum localem sonum formabat, litteratae et articulatae vocis similitudinem et modum habentem; per hunc autem modum etiam asina Balaam intelligitur fuisse locuta (*Numeri* XXII, 28), Angelo tamen bono operante.” Degli animali parlanti tratta anche Dante; nel *Convivio* (III, 8, 8-10) cita gazza e pappagallo e nel *De vulgari eloquentia* (I, II, 6-8) si parla *de serpente loquente ad primam mulierem, de asina Balaam, de piscis loquentibus*.

45 Il processo è lento. Se ancora nel 1603 Fabrici d’Acquapendente scrive un *De brutorum loquela* in cui si riprendono argomenti classici sulla comunicazione tra animali e sulle loro passioni, nel 1650 Athanasius Kircher nella sua

Musurgia Universalis (I, 14-15) si interessa ai suoni emessi da vari animali e studia accuratamente la sintassi, se non la semantica, delle scimmie americane, delle cicale, dei grilli, delle rane e di varie sorte di uccelli, con accurate trascrizioni pentagrammatiche che considerano diverse strutture come il *pigolismus*, il *glazismus*, il *teretismus*, distinguendo il suono della gallina che partorisce da quello con cui chiama i propri pulcini – e rivelandosi in fondo un pioniere del *bird watching*. Non si trattava più di una riflessione filosofica su un possibile linguaggio animale, come era avvenuto nel Medioevo; Kircher dedica vasta parte all'esame della struttura dei diversi organi fonatori degli animali per spiegare possibilità e impossibilità dei loro "linguaggi".

46 A questo punto si può anche essere irritati dal latrato di un cane uscito dalle pagine dei teologi ed entrato, di fatto, nelle notti dei ladri e degli amanti. Meno di due secoli dopo, Michelangelo Biondo parlerà di un rimedio contro il latrato del cane, di cui pare aver udito parlare proprio dai ladri, interrotti durante il loro lavoro notturno, e dagli amanti, disturbati mentre tentavano di scalare il balcone dell'amata; basterebbe inghiottire o bere un cuore di cane, dovutamente cotto e ridotto in polvere; "Accepimus a quibusdam, quod cum quis latratum canis vult cohibere ne illi sit impedimento in quibusdam peragendis (quod maxime amantibus ad amantes accedentibus nocere solet et furibus nocturnis) itaque cor canis edat, quamvis dicunt quidam quod potatum praestantius est; ideo ustum redigatur in pulverem et deglutatur, quoniam latratum canis comprimet; quod furibus et amantibus dimittimus credendum". Che è un poco come prendere la selvaggina mettendole il sale sulla coda (*De canibus et venatione libellus*, "Ad latratum", Romae 1544. Ed. parziale in *Arte della caccia*, a cura di G. Innamorati, Milano, Polifilo, 1965, vol. I). Cfr. *Latratus canis*.

LA FALSIFICAZIONE NEL MEDIOEVO

Versione rivista di “Tipologia della falsificazione”. In *Monumenta Germaniae Historica Schriften*, Band 33, i, *Fälschungen im Mittelalter* (Internationale Kongress de MGH, München, 16-19 september 1986), Teil I, Hannover, Hansche Buchhandlung, 1988. Poi in Eco (2007). Da questa versione era stato elaborato il saggio teorico (e non storico) “Falsi e contraffazioni” apparso in Eco (1990).

La cultura moderna, nutrita di filologia, sa che nel Medioevo sono state commesse molte falsificazioni. Ma il Medioevo lo sapeva? Possedeva il concetto di falsificazione? E se lo possedeva, era affine al nostro?

Se ci poniamo queste due domande siamo costretti a fare un'analisi di alcuni termini che noi, oggi, siamo portati a usare, quali falsificazione, falso, falsa attribuzione, falso diplomatico, contraffazione, alterazione, facsimile eccetera. Nel decidere se esistevano concetti analoghi nel Medioevo, saremo fatalmente portati a rivedere gli stessi concetti contemporanei.

Non è un caso se dizionari ed enciclopedie, nel definire la falsificazione, pongono l'accento sul dolo, ma usano – senza definirli – concetti come contraffazione, spurio, apocrifo, pseudo ecc.¹

I dizionari sono anche vaghi circa la distinzione tra spurio, apocrifo e pseudo. *Spurio* si dice di opere e documenti non autentici e falsificati, ma anche di figlio non legittimo nato da relazione adulterina. Nelle scienze naturali sta per organi che assomigliano ad altri, senza averne le funzioni. Per esempio le costole spurie sono due costole inferiori di ciascun lato dello scheletro che non arrivano a congiungersi con lo sterno; in zoologia ala spuria è un gruppetto di penne remiganti accessorie, portato dal primo dito dell'ala degli uccelli, dietro l'angolo dell'ala, e che talora può essere sostituito da un'unghia o da uno sprone; in botanica è un apparato o un organo che assomiglia a un altro organo di natura diversa.

In tedesco lo stesso fenomeno è indicato dal prefisso *pseudo*. Il Webster dà come sinonimo di spurio *apocrifo* (“Apocryphal: various writings falsely attributed [...] of doubtful authorship or authenticity [...] spurious”). In effetti originariamente *apókryphos* vuol dire occulto e segreto; vangeli e altri scritti biblici apocrifi

erano tali perché non erano ammessi alla lettura privata – e come tali furono poi esclusi dai libri canonici. Di lì apocrifo passa a significare “escluso dal canone”. Successivamente autori tardivi del giudaismo attribuiscono i loro scritti ad antichi profeti, e questi libri sono detti *pseudonimi* o *pseudoepigrafi*. Va tuttavia osservato che per i cattolici sono apocrifi gli scritti che non sono considerati canonici, mentre sono detti *deuterocanonici* i libri accettati dalla versione greca dei Settanta. Per i protestanti sono invece apocrifi i deuterocanonici, e pseudoepigrafi quelli che i cattolici chiamano apocrifi.²

¹ Per esempio il *Webster Unabridged Dictionary* definisce *forgery* come “the act of forging, fabricating or producing falsely; especially, the crime of fraudulently making, counterfeiting, or altering any writing, record, instrument, register, note and the like to deceive, mislead or defraud; as the forgery of a document or of a signature”. Ugualmente insoddisfacenti le definizioni tedesche della *Brockhaus Enzyklopädie* (1968) (“Zweck vorgenommene Nachbildung, Veränderung oder historisch irreführende Gestaltung eines Gegenstandes (hierzu Tafeln), eines Kunstwerkes, eines literar. Denkmals, einer Unterschrift usw.”) o del *Meyers Grosses Universal Lexikon* (“das Herstellen eines unechten Gegenstandes oder das Verändern eines echten Gegenstandes zur Täuschung im Rechtsverkehr – dagegen Imitation”). Riporto alcune definizioni dello Zingarelli (*Vocabolario della lingua italiana*). “*Falso* (agg.): Che è stato contraffatto, alterato con intenzione dolosa. Sin.: Truccato. Contr: Autentico. Che non è ciò di cui ha l'apparenza. Sin.: Illusorio.” “*Falso* (s.m.): Falsificazione, falsità. Opera d'arte, francobollo, documento e sim., contraffatto.” “*Falsificare*: Contraffare, deformare, alterare con l'intenzione e la consapevolezza di commettere un reato.” “*Falsificazione*: Atto, effetto del falsificare. Sin.: Alterazione, contraffazione. Documento o atto artificiosamente prodotto per sostituire un originale perduto o guasto o per creare testimonianza dolosa.” “*Contraffare*: Alterare l'aspetto, la voce e sim., spec. per trarre in inganno. Falsificare.” “*Facsimile*: Riproduzione esatta, nella forma della scrittura e in ogni particolare, di scritto, stampa, incisione, firma. Persona o cosa assai simile a un'altra.” “*Pseudo*: di parole composte della terminologia dotta e scientifica, significa genericamente ‘falso’. In vari casi indica analogia esteriore, qualità apparente, semplice somiglianza puramente estrinseca, o qualche affinità con quanto designato dal secondo componente.” “*Spurio*: Illegittimo. Privo di genuinità, di autenticità.” “*Apocrifo*: Detto di testo, spec. letterario, falsamente attribuito a un'epoca o a un autore. Sin.: Spurio.”

² Cfr. anche Haywood (1987: 10-18).

1. Semiotica della falsificazione³

Se la nozione di “falso” è così complessa, per capire che cosa fosse una falsificazione nel Medioevo è necessario procedere a un chiarimento dei vari concetti correlati.

1.1. Doppi

Dobbiamo anzitutto considerare quel fenomeno semiotico definito come *replicabilità*. L'esempio più completo di replicabilità è il *doppio*, una *occorrenza* fisica che possiede tutte le proprietà di un'altra occorrenza fisica, almeno dal punto di vista di una determinata pratica, in quanto entrambi realizzano tutti i tratti pertinenti prescritti da un *tipo* astratto. In tal senso due sedie dello stesso modello o due fogli di carta A4 per stampante sono entrambi i doppi l'uno dell'altro, e la perfetta omologia tra le due occorrenze viene stabilita in riferimento al tipo. I doppi non si prestano all'inganno falsificatorio, in quanto qualsiasi occorrenza ha lo stesso valore pratico di un'altra e ciascuna può sostituire l'altra. Un doppio non è identico a un altro doppio (nel senso della indiscernibilità leibniziana), ovvero due occorrenze dello stesso tipo sono – e sono riconosciute come – due oggetti fisici diversi. Tuttavia esse vengono intese come intercambiabili.

Teoricamente si individuano due doppi reciproci quando, dati due oggetti O_a e O_b , il loro supporto materiale ha le stesse proprietà fisiche, in senso molecolare, e la loro forma è simile nel senso matematico della congruenza (i tratti su cui esercitare il controllo di similarità sono prescritti dal tipo). Ma chi decide sui criteri di similarità? Il problema dei doppi è in teoria ontologico, ma in realtà è pragmatico. È l'utente che decide sotto quale descrizione – e cioè dal punto di vista di quale pratica – i due supporti materiali e le due forme sono, *coeteris paribus*, “oggettivamente” simili e quindi praticamente intercambiabili. A un'analisi microscopica, o alla luce di altri controlli chimici, si potrebbe provare che due fogli di carta A4 di due marche diverse

presentano differenze abbastanza rilevanti, ma un utente comune di solito li considera doppi (e intercambiabili) a tutti gli effetti.

1.2. Pseudo-doppi

Abbiamo casi di pseudo-doppio quando una sola tra le occorrenze del tipo (occorrenza privilegiata) si carica, per uno o più utenti, di un particolare valore, per una delle seguenti ragioni, o per tutte insieme: (i) per *priorità cronologica* come avviene, per esempio, quando il primo esemplare uscito dalla catena di montaggio di un modello d'automobile A (se fosse possibile identificarlo) viene ospitato in un museo come reperto unico;⁴ (ii) a causa del fatto che quella occorrenza porta marche di possesso, come accade alla copia di un libro con dedica dell'autore o firma di un possessore illustre; (iii) perché quella occorrenza è stata usata in un contesto particolare (tale sarebbe la natura del Graal, in quanto calice usato da Gesù nell'ultima cena, se mai venisse trovato e autenticato); (iv) perché quella occorrenza esibisce una tale complessità materiale e formale che qualsiasi tentativo di imitarla non può riprodurne tutti i tratti riconosciuti come pertinenti, ed è il caso tipico di un quadro a olio dipinto su una tela di particolare fattura e con colori speciali, tale che le sfumature cromatiche, la grana microscopica della tela, la forma delle pennellate, tutte proprietà giudicate indispensabili al pieno apprezzamento dell'oggetto, non possano mai venire imitati completamente.⁵ In tutti questi casi, sia pure per ragioni diverse, questi oggetti "unici" diventano il tipo di se stessi, e ogni riproduzione di tali oggetti, quando non venga presentata lealmente come facsimile, copia imperfetta a scopi didattici o documentari, mira a una *falsa identificazione*.⁶

1.3. Falsa identificazione

La falsa identificazione si verifica quando, dato un presunto oggetto O_a , prodotto da un autore A in circostanze storiche t_1 , e dato un oggetto O_b , prodotto da un autore B in circostanze storiche t_2 , qualcuno (individuo o gruppo) decida che O_b è identico a O_a , nel senso che ne è indiscernibile. Nel concetto di falsificazione è di solito implicita anche l'intenzione del

falsificatore, ovvero la presenza del dolo. Ci pare peraltro irrilevante il problema del dolo da parte di B, autore di Ob: costui sa benissimo che Ob non è identico a Oa, ma può averlo prodotto senza intenzione di ingannare, per esercizio, per gioco, oppure per caso. Probabilmente il *Constitutum Constantini* era stato prodotto inizialmente come mero esercizio retorico e solo nei secoli successivi è stato considerato (in buona o mala fede) come autentico (cfr. De Leo, 1974). Ci interessa invece l'intenzione di colui che opera la falsa identificazione (l'Identificatore) e che asserisce che Oa e Ob sono identici (naturalmente l'Identificatore, in caso di dolo, può coincidere con l'autore B di Ob).

Non fa parte di questi casi il *falso storico*, che riguarda un documento Ob, prodotto da B, che ha il diritto di produrlo come proprio, ma che lo produce per asserire (menzognemente) dati inesatti o inventati. Così accade quando si redige una lettera contenente una falsa testimonianza, un rapporto che altera i risultati di una esperienza scientifica, un dispaccio o un tabulato emesso dal governo che mente circa i risultati di una votazione (falso elettorale) ecc. Il falso storico è un caso elaborato di menzogna, ma non riguarda alcun processo di identificazione tra due documenti – e in tal senso è diverso dal *falso diplomatico*, di cui ci si occuperà più avanti.⁷

3 Per la terminologia di questo paragrafo si rinvia a Eco (1975), “Teoria della produzione segnica”.

4 Spesso una minima variante materiale o formale caratterizza l'oggetto come *unicum*: due banconote dello stesso valore sono doppi ai fini dell'uso, ma non ai fini del controllo bancario, in quanto differiscono per il numero di serie. Anche in casi di riproduzione perfetta si considera teoricamente “originale” l'occorrenza che per prima ha ricevuto quel numero. Da cui l'interessante problema se debba essere considerata autentica una banconota falsa stampata (con intenti fraudolenti) su autentica carta filigranata, coi dispositivi della Zecca, dal direttore della Zecca stessa, che le assegna lo stesso numero di un'altra banconota, stampata legalmente pochi minuti prima. Se mai fosse possibile stabilire le priorità di stampa, sarebbe autentica solo la prima banconota. Oppure si dovrebbe decidere di distruggere a caso una delle due banconote e ritenere originale l'altra.

5 La concezione moderna dell'opera d'arte come *unicum* irripetibile privilegia sia l'origine che la complessità formale e materiale, che insieme costituiscono il concetto di autenticità autoriale. Naturalmente nella pratica della critica o del collezionismo spesso il privilegio dell'origine prevale sulla presenza dei tratti strutturali pertinenti, per cui si deprezza anche il calco perfetto di una statua, che ne riproduca nella stessa materia ogni tratto esteticamente rilevante, solo

perché non viene riconosciuto il privilegio dell'origine. Tali casi si verificano per le arti plastiche e figurative ma non per i testi verbali, dato che qualsiasi riproduzione, a stampa o a mano, dello stesso testo poetico viene assunta, a fini critici, come un doppio perfetto del tipo originale (vedi la differenza tra arti allografiche e autografiche in Goodman, 1968). Si verificano invece in bibliofilia, dove si privilegia anche la particolare consistenza materiale che fa di una occorrenza (come un libro raro) qualcosa di unico rispetto alle altre copie dello stesso libro (tracce di proprietà, freschezza e marginosità ecc.).

6 Un caso recente è quello dei facsimili di preziosi manoscritti miniati, dove si riproducono con assoluta fedeltà i colori, la percettibilità tattile delle lamine d'oro, i buchi del verme e le trasparenze della pergamena, ma il manoscritto non viene riprodotto su pergamena bensì su carta (anche se essa riproduce la consistenza della pergamena originale). Anche una pergamena riprodotta oggi esibirebbe, ai dovuti controlli, caratteristiche diverse da quella antica. E se pure la riproduzione fosse stampata su una pergamena antica recuperata, gli stessi controlli proverebbero che le tracce impresse su di essa dipendono da fattori meccanici. In ogni caso la pergamena antica usata per la riproduzione non sarebbe quella originale del manoscritto.

7 Parimenti non si ha falsa identificazione nei testi scritti sotto pseudonimo quando A (di solito celebre o in qualche modo noto) produce O ma fa credere che sia stato prodotto da un B ignoto (non è in questione l'identificazione tra due oggetti); di plagio, quando B produce un oggetto Ob presentato come opera propria, ma utilizzando in tutto o in parte un oggetto Oa prodotto da altri (dove però B fa in modo che Ob non venga identificato con Oa); di decodifica aberrante, quando un testo O è stato scritto secondo un codice C1 e viene interpretato come se fosse scritto secondo un codice C2 – e sono esempi tipici di tale pratica, nel Medioevo la lettura oracolare di Virgilio come autore cristiano, nel periodo barocco la falsa interpretazione dei geroglifici egiziani da parte di Athanasius Kircher, in epoca contemporanea la lettura di Dante come se scrivesse in base al codice segreto della setta dei Fedeli d'Amore (cfr. Pozzato, ed., 1989). Ma in tali pratiche non è in questione l'identificazione tra due oggetti fisici.

2. DIFFICOLTÀ DELLE PROCEDURE DI AUTENTIFICAZIONE NEL MEDIOEVO

Perché possa verificarsi un processo di falsa identificazione occorre che una cultura possenga dei criteri, in qualche modo ritenuti oggettivi, onde stabilire indiscernibilità o equivalenza di oggetti, e quindi criteri per stabilire l'autenticità di un oggetto Ob. Questi criteri possono valere (i) per oggetti che non sono stati prodotti a fini comunicativi, come reperti paleontologici, oggetti d'uso di civiltà arcaiche o primitive (che possono anche essere intesi come segni, sintomi, tracce, indizi di eventi lontani nello spazio o nel tempo), o (ii) per oggetti prodotti a fini esplicitamente comunicativi (documenti, opere d'arte visive, steli, epigrafi ecc.). Di solito si intendono entrambi i tipi di oggetti come "documenti", ma gli oggetti di tipo (ii) vengono considerati quanto alla loro espressione e quanto al loro contenuto, mentre gli oggetti tipo (i) vengono verificati solo per quel che concerne la loro espressione, visto che il contenuto (significato) che viene loro attribuito è tale per il destinatario ma non lo era per l'emittente (il produttore arcaico di un coltello di ferro voleva certamente anche significare la funzione pratica dell'oggetto che costruiva, ma solo l'archeologo intende quel coltello come segno del fatto che, quando è stato prodotto, si conosceva già la lavorazione del ferro).

Le discipline contemporanee dell'identificazione (che chiameremo in generale discipline filologiche) conoscono quattro modalità di autenticazione. Vedremo, per ciascuna di esse, come la cultura medievale avesse dei criteri molto più vaghi.

2.1. Autenticazione a livello del supporto materiale del testo

Sono i metodi fisico-chimici per determinare l'epoca di fabbricazione e la qualità del supporto materiale (pergamena, carta, tela legno ecc.). Questi metodi sono ritenuti oggi sufficientemente scientifici, e quindi intersoggettivamente

verificabili, ma il dotto medievale non aveva quasi mai occasione di conoscere documenti originali nella lingua originale (gli stessi traduttori ricevono codici molto lontani dal proprio archetipo), e delle civiltà passate conosceva solo rovine abbondantemente inquinate. Il cristianesimo scopre la Storia (il percorso creazione-peccato-redenzione-*parousía*), ma non la storiografia. Conosce il passato solo attraverso notizie tramandate dalla tradizione. I giudicati emessi nell'Alto Medioevo per smascherare la falsità di documenti presentati da una delle parti in giudizio si limitano al massimo a discutere l'autenticità del sigillo. Remigio di Treviri prega Gerberto d'Aurillac di inviargli una delle sue sfere armillari e Gerberto (appassionato degli autori classici) chiede in cambio una copia dell'*Achilleide* di Stazio. Remigio gliela invia, ma l'*Achilleide* è un poema incompiuto. Gerberto non lo sa, accusa Remigio di essersi servito di un manoscritto incompleto e tarda a inviargli la sfera rivestita in cuoio che gli aveva promesso e probabilmente gliene invia solo una di legno dipinto. Gerberto non aveva fonti accreditate per sapere come fosse fisicamente il manoscritto originale.⁸

La storia dell'accoglienza e delle traduzioni del *Corpus Dyonisianum* è un episodio degno di riflessione. Quando Michele il Balbo lo invia in dono a Ludovico il Pio nel 827 come opera del discepolo di san Paolo, primo vescovo di Parigi, nessuno ne mette in questione l'autenticità. Fanno fede la testimonianza del donatore, il prestigio del presunto autore, il fascino del testo. Scoto Eriugena dubita della identificazione tra il discepolo paolino e il vescovo di Parigi, ma non della anzianità del testo.

2.2. Autentificazione a livello della manifestazione testuale

La forma del documento deve essere coerente con le regole di formazione del periodo di attribuzione. Il primo esempio di analisi filologica della forma dell'espressione viene fornita nel XV secolo da Lorenzo Valla (*De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio* XIII), quando mostra che l'uso di certe espressioni linguistiche era assolutamente implausibile all'inizio del IV secolo d.C. Similmente, all'inizio del XVII secolo, Isaac Casaubon (*De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes* XIV) prova che il *Corpus Hermeticum* non era una traduzione greca di un

antico testo egiziano, perché non reca alcuna traccia di espressioni idiomatiche egizie. I filologi moderni dimostrano che l'*Asclepius* ermetico non fu tradotto, come si assumeva in precedenza, da Mario Vittorino perché Vittorino in tutti i suoi testi metteva sempre *etenim* all'inizio della frase, mentre nell'*Asclepius* questa parola compare in seconda posizione in ventuno casi su venticinque.

A seconda del sistema semiotico, intervengono criteri paleografici, epigrafici, lessicografici, grammaticali, iconografici, stilistici ecc. Questi metodi sono ritenuti oggi sufficientemente scientifici, anche se basati su congetture. Il Medioevo non aveva criteri paleografici, e i suoi criteri lessicografici, grammaticali e stilistici erano assai vaghi. Uomini come Agostino e Abelardo, e infine studiosi come Tommaso, si sono posti il problema di stabilire l'attendibilità di un testo in base ai suoi aspetti linguistici. Ma a proposito del controllo del testo biblico Agostino, sapendo assai poco di greco e nulla di ebraico, nelle sue pagine sulla tecnica della *emendatio* consiglia al massimo di confrontare tra loro le varie traduzioni latine per congetturare, attraverso le differenze, la lezione "giusta" del testo. Egli cerca un testo "buono", non un testo originale, e rifiuta l'idea di controllare sul testo ebraico perché lo giudica manipolato dagli ebrei: quindi non solo non si rifà al presunto originale, ma ne diffida. Meglio una traduzione ispirata da Dio che un originale corrotto da una volontà malevola (*De doctrina christiana* 2, 11-14).

Come osserva Marrou (1958), nessuno dei suoi commentari presuppone uno sforzo preliminare per stabilire criticamente il testo. Non vi è nessuna analisi della tradizione manoscritta. Sant'Agostino si accontenta di comparare il maggior numero di manoscritti e di prendere in considerazione il maggior numero di varianti.

Quando la traduzione *ex hebraeo* di san Girolamo contraddice la traduzione dei Settanta, Agostino tende a sospettare della traduzione di Girolamo, perché giudica la versione dei Settanta divinamente ispirata. Egli non dà mai ragione alla Vulgata rispetto ai Settanta. Nel *De civitate Dei* (XV, 10-11), nel computo degli anni di Matusalemme il testo dei Settanta (al contrario della Vulgata) crea contraddizioni facendo morire Matusalemme dopo

il diluvio, ma Agostino non si pronuncia, e suggerisce l'ipotesi di una correzione fatta dai perfidi giudei per diminuire la confidenza dei cristiani nei confronti della versione dei Settanta. È curioso che Agostino pensi che l'originale ebraico possa essersi corrotto (buon sospetto di filologo) ma non si preoccupi troppo per le corruzioni delle traduzioni e pensi di risolverle con un metodo blandamente comparativo, in cui la parola finale deve venir detta non dalla filologia ma dalla retta volontà interpretativa e dalla fedeltà al sapere tradizionale (cfr. Marrou, 1958: 432-434).

Beda e altri autori analizzano le figure retoriche della Sacra Scrittura, ma ignorano l'originale ebraico e quindi analizzano il linguaggio di una traduzione, ed è solo verso il XIII secolo che si cercherà di tornare al controllo dell'originale ebraico attraverso l'aiuto di ebrei convertiti (cfr. Chenu, 1950: 117-125 e 206).

D'altra parte sulla debolezza filologica la dice lunga la pratica delle etimologie, siano di Isidoro di Siviglia o di Virgilio di Tolosa. L'etimologia medievale non ha nulla a che vedere con la storia del lessico. È filosofica, teologica, morale, o poetica. Ogni etimologia medievale è, dal punto di vista etimologico, un falso.

Quanto all'insensibilità per le lingue, è esemplare il caso, peraltro già avanzato, dei modisti: tutta la loro grammatica speculativa è un esempio di disinvoltura filologica. Essi tentano di elaborare una teoria generale del linguaggio sulla base di una sola lingua, il latino. Non pensano che possano esistere altre lingue che manifestino altre strutture grammaticali e quindi mentali. Identificano *modus essendi* e *modus dicendi*. La loro impermeabilità etnocentrica è pari solo a quella di quei linguisti anglosassoni contemporanei, che costruiscono teorie degli universali linguistici sulla base della sola lingua inglese.

È vero che già Abelardo col *Sic et non* inviterà a diffidare dell'impiego delle parole in senso inusitato, dello stato corrotto dei testi come segno della inautenticità dell'opera, ma la pratica rimarrà imprecisa, almeno sino a Petrarca e ai protoumanisti.⁹

2.3. Autentificazione a livello del contenuto

Qui si tratta di stabilire se le categorie, le tassonomie, i modi

argomentativi, le configurazioni iconografiche o fenomeni analoghi possono essere ricondotti all'universo culturale a cui si attribuisce il documento. Anche in epoca moderna questi criteri sono altamente congetturali, ma si avvalgono di conoscenze abbastanza accettate circa la "forma del mondo" tipica di un dato periodo storico.

I medievali avevano una certa idea del controllo sul contenuto in quanto, almeno nel periodo scolastico, cercavano di stabilire se un testo attribuito a un certo autore manifestasse dei modi di pensiero consonanti con l'universo culturale di quell'autore. Abelardo consiglia di diffidare dei passaggi dove l'autore riporta solo opinioni altrui, magari contraddittorie, dove le parole variano di senso secondo i diversi autori. Come già Agostino nel *De doctrina christiana*, Abelardo raccomanda di controllare sul contesto. Ma questo principio contestuale è inficiato dalla raccomandazione successiva, e cioè di far prevalere – nei casi dubbi – la autorità più qualificata.

Tommaso riprende il criterio di contestualità testuale e storica e, sul significato lessicografico, apparente, privilegia l'uso, ed è implicito in questo criterio che l'uso sia quello dell'epoca a cui ci si riferisce (*S. Th.* I, 29, 2 ad 1). Tommaso si esercita sul *modus loquendi* e cioè sullo stile filosofico, e stabilisce che in certi punti Dionigi o Agostino parlano in un certo modo perché seguono l'uso dei platonici. Egli va alla ricerca della *intentio auctoris*, ma la sua verifica non è storica, bensì teoretica. Egli non si chiede sempre se all'epoca della presunta produzione di un testo si pensasse in quel modo, bensì se quel modo di pensare fosse "giusto", e quindi attribuibile alla presunta autorità dottrinale. "In quantum sacra doctrina utitur philosophicis documentis, non recipit ea propter auctoritatem dicentium sed propter rationem dictorum" (*In Boethii De Trinitate* 2, 3 ad 8).

Ci si rifiuta di credere al nome dell'autore presunto (si mette in discussione una precedente falsa identificazione), ma lo si fa mostrando che il presunto autore non avrebbe potuto pensare quello che il testo dice, né pensarlo come il testo lo dice.

Si veda come Tommaso procede alla riattribuzione del *De causis*, un'operazione che, per l'epoca, può essere definita filologica – ma solo in senso metaforico. L'argomento di Tommaso è: questo libro è stato sino a ieri creduto di Aristotele,

ma ora possediamo la traduzione della *Elementatio theologica* di Proclo fatta da Guglielmo di Moerbeke. Siccome i due testi sono affini, si ritiene che il secondo derivi dal primo e ne sia una variazione araba, dato che ci perviene dall'arabo e che il suo contenuto non è aristotelico bensì neoplatonico. È indubbio che si tratti di un atteggiamento già maturo, ma a questo proposito occorre osservare che questi presunti procedimenti di autenticazione si basano su un concetto di autenticità diverso da quello moderno.

Tommaso usa ripetutamente il termine *authenticus*, ma per lui (come per il Medioevo in generale) esso non significa “originale”, bensì “vero”. *Authenticus* esprime il valore, l'autorità, il credito – non l'origine genuina. A proposito de *De causis* si dice “ideo in hac materia non est authenticus” (II *Sent.* 18, 2, 2, ad 2) ma perché il testo non è nello spirito di Aristotele. In *De veritate* XV, 1 ad 1, a proposito del *Liber de spiritu et anima* attribuito ad Agostino, si dice “non est authenticus nec creditur esse Augustini”, ma per ragioni teoriche (cfr. Chenu, 1950: 111).

Come dice Thurot, nello spiegare i testi i glossatori non cercano di intendere il pensiero del loro autore, ma di insegnare la scienza stessa che in esso si suppone venga esplicata. “Un autore autentico, come si diceva allora, non può né ingannarsi né contraddirsi, e neppure seguire un piano difettoso o essere in disaccordo con un altro autore autentico” (Thurot, 1869: 103-104).

2.4. Autenticazione in riferimento a dati di fatto

In questi casi le discipline filologiche moderne stabiliscono se ciò di cui il documento parla *era il caso* (o poteva essere noto) all'epoca della sua presunta produzione. Per esempio le analisi sul preteso carteggio Churchill-Mussolini dimostrano la evidente falsità di alcune lettere datate 1945, benché la carta (supporto materiale del testo) sia autentica, in base a evidenti contraddizioni a livello dei fatti noti: una appare scritta da una casa in cui Churchill non abitava più da anni, l'altra reca la data del 7 maggio e Churchill vi parla di eventi che si sono invece verificati il 10 maggio di quell'anno.

Questo criterio sembra non solo “scientifico” ma anche

intuitivamente ovvio. In realtà è molto moderno. Esso infatti non solo presume una conoscenza storiografica e la capacità di stabilire in base a documenti inoppugnabili se qualcosa sia o meno accaduto in quel determinato modo, ma presuppone che non si dia credito alle capacità profetiche degli autori antichi.

Non è necessario andare a individuare nel Medioevo violazioni di questo principio, dato che ne troviamo ancora un esempio sconvolgente nel Rinascimento. In pieno umanesimo arrivano alla corte di Cosimo de' Medici gli scritti del presunto Ermete Trismegisto, e da Pico della Mirandola a Ficino e oltre si inclina a considerarli testi antichissimi e divinamente ispirati. Gli argomenti di questi autori, che pure leggevano greco ed ebraico, non sono diversi in linea di massima da quelli dei medievali: i testi ermetici sono divinamente ispirati perché, benché scritti prima di Cristo, ne contengono gli insegnamenti. Quindi vengono ritenuti antichi solo perché "profeticamente" anticipano notizie (o idee) di un'epoca posteriore. Come si è visto, solo più tardi Casaubon capovolgerà il criterio: oltre ad analizzare forma dell'espressione e forma del contenuto, e a dimostrare che i testi del *Corpus* contengono tratti stilistici tipici della cultura ellenistica, riconoscerà che se quei testi contengono echi di concezioni cristiane debbono essere stati necessariamente scritti nei primi secoli della nostra era.

Tutte queste osservazioni ci riportano al problema dell'identificazione come processo pragmatico. I criteri di autenticazione sono sempre storici e solo in base a questi criteri storici si può decidere se un atto di falsa identificazione sia dolosamente intenzionale o no. E se il dolo è importante ai fini di riconoscere una falsa identificazione vera e propria, c'è allora da domandarsi se molte false identificazioni del passato vadano definite come tali.

8 Lettera 148, in Gerbert d'Aurillac, *Lettere (983-997)*, a cura di P. Rossi, Pisa, Plus University Press, 2009.

9 Questo tardo prevalere della logica sulla grammatica nel XIII secolo è stato ben descritto da Gilson (1952) in quel suo capitolo dalla *Philosophie au Moyen Âge* che si intitola "L'exil des Belles-lettres".

3. TRE CATEGORIE DI FALSA IDENTIFICAZIONE

A questo punto possiamo individuare tre forme principali di falsa identificazione.

3.1. Falsa identificazione forte

Si asserisce (in buona o in malafede) che un oggetto Ob è identico a (ovvero coincide con) un oggetto Oa, già noto e famoso, dove B è un autore anonimo, mentre A è un autore noto e famoso. Invece Oa è fisicamente diverso da Ob e tra i due oggetti intercorre solo un rapporto di apparente omologia formale.

Primo caso. Qualcuno sa benissimo che Ob non può essere identificato con Oa, perché è stato prodotto posteriormente e per imitazione, ma ritiene che i due oggetti siano equivalenti quanto a valore e funzione e, siccome non ha una nozione di originalità autoriale, presenta uno come identico all'altro. È il caso del collezionismo ingenuo e non feticistico, come avveniva per i patrizi romani che si ritenevano esteticamente soddisfatti di una copia di una statua greca, e magari la firmavano o la facevano firmare "Fidia" o "Prassitele". È il caso dei turisti che a Firenze ammirano fuori da Palazzo Vecchio il *David* di Michelangelo, senza preoccuparsi del fatto che sia una copia e che l'originale sia conservato altrove. Una variazione paradossale di questa possibilità è il falso d'autore: lo stesso autore A, dopo aver prodotto Oa, produce, seguendo la stessa regola, un perfetto doppio Ob, morfologicamente indistinguibile da Oa. Da un punto di vista ontologico i due oggetti sono fisicamente e storicamente distinti, ma dal punto di vista del loro valore estetico essi sono entrambi ugualmente validi. Casi del genere (si vedano le polemiche sui falsi de Chirico che alcuni ritengono dipinti da de Chirico) offrono imbarazzante materia di riflessione per una critica del concetto feticistico di *unicum* artistico.

Secondo caso. Qualcuno sa che Ob è solo una imitazione di Oa e

non può essere identificato con esso, né crede che i due oggetti siano equivalenti. Ma, in malafede, finge (e dice) che Ob è identico a Oa. È il caso di falsificazione in senso stretto, di copia identificata con l'originale, o di falsificazione monetaria. La pratica era diffusa sin dall'antichità classica, e nel Rinascimento gli amatori chiedevano false monete e statue, talora per il gusto di integrare la collezione.

Terzo caso. Una variazione dei due casi precedenti si ha quando B trasforma Oa in Ob. Per esempio nel secolo scorso il bibliofilo Girolamo Libri manipolava manoscritti originali sottratti a biblioteche pubbliche e private, smembrandoli, mutandovi le note di origine e di possesso, aggiungendovi false sottoscrizioni. Del pari su quadri o statue si eseguono restauri infedeli che trasformano l'opera, oppure si eliminavano o coprivano parti del corpo soggette a censura, o si smembrava un polittico. Queste operazioni possono essere fatte sia in buona che in malafede (credendo o non credendo che Ob sia ancora identico a Oa), ovvero credendo o non credendo di avere manipolato in spirito di fedeltà alla *intentio auctoris*. In realtà quelle che noi consideriamo opere d'arte antiche, originali e autentiche, sono state invece trasformate dall'azione del tempo o degli uomini – e hanno subito amputazioni, restauri, alterazione o perdita dei colori. Appartiene a questa categoria il sogno neoclassico di una greicità “bianca”, mentre i templi e le statue originari erano policromi. Ed ecco come una tipologia della falsificazione può portarci a riflettere criticamente sulla nostra stessa ideologia della autenticità.

Quarto caso. Qualcuno ignora che i due oggetti non siano identici, ovvero crede che Oa e Ob siano lo stesso oggetto. Non si pone ovviamente il problema della loro intercambiabilità e presenta Ob come autentico. Situazione comune nel Medioevo, ma che può verificarsi anche oggi in caso di autenticazione errata in buona fede.

3.2. Falsa identificazione debole o presunzione di intercambiabilità

Si sa che Oa e Ob sono fisicamente diversi ma si decide che, sotto una certa descrizione e ai fini di una certa pratica, uno vale l'altro e li si presenta come del tutto intercambiabili.

In generale questo è stato nel Medioevo il caso di ogni

traduzione. La traduzione costituiva l'unico testo attraverso cui ottenere informazioni sull'originale, e veniva considerata sostitutiva dell'originale, anche se si sapeva che si trattava di versione da altra lingua (di solito ignota). È anche il caso delle trascrizioni da codice a codice. Dal punto di vista della filologia moderna queste traduzioni e queste trascrizioni erano tutte infedeli, anche perché sovente il traduttore o il copista coscientemente alteravano il testo, lo amputavano, lo censuravano. In questa categoria potrebbero rientrare anche le varie pratiche di censura nascosta esercitate su traduzioni o copie e persino certe pratiche di decodifica aberrante prodotta grazie a uno scolio che induceva a intendere un'espressione come se fosse un'altra.

Il Medioevo era molto flessibile di fronte alle traduzioni. Al paragrafo IV, v, 7, 134 del *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi, la prima traduzione di Ilduino rendeva *kalón* come *bonum* e *kállos* come *bonitas*. Eriugena tradurrà l'uno come *bonum* e l'altro come *pulchrum*; e infine Giovanni Saraceno tradurrà entrambi come *pulchritudo* e *pulchrum*. Sono differenze sostanziali che rivelano, come ha osservato De Bruyne (1946, I, 5, 2), una profonda trasformazione culturale. Ma lo stesso Saraceno dirà in una lettera a Giovanni di Salisbury (*PL* 193, col. 2599) di aver tradotto secondo il senso e non secondo la lettera. Il Saraceno aveva lessicalmente ragione, ma per motivi probabilmente sbagliati, almeno nei termini della lessicografia ufficiale del suo tempo, se nel secolo successivo Alberto Magno continua a discutere su quei due termini e ritiene che *kalón* con una sola "l" significhi bontà e non bellezza.¹⁰

3.3. Pseudo-identificazione

È il caso degli apocrifi o pseudo-epigrafi. Si asserisce che un oggetto Ob è identico a (ovvero coincide con) un oggetto Oa, salvo che di fatto Oa non esiste più, o non è mai esistito, e in ogni caso non è mai stato visto da alcuno. Oa viene ritenuto eccelso o a causa del nome del suo autore, o perché in realtà la tradizione ha tramandato notizie imprecise di una sua presunta esistenza. Per rendere credibile una pseudo-identificazione occorre che in qualche modo si conosca un insieme di oggetti *a* (Oa1, Oa2, Oa3

ecc.), tutti prodotti da un autore A noto e famoso. Dall'insieme A si estrapola un tipo astratto che non considera le proprietà degli oggetti *a* bensì la loro presunta regola di formazione, ovvero il modo in cui A apparentemente li ha prodotti (stile, tipo di materiale usato ecc.). Ob è stato prodotto seguendo questa regola di formazione e si asserisce che Ob è un prodotto, precedentemente ignoto, di A.

Primo caso. Qualcuno sa che Oa non esiste e conosce solo Ob, e quindi sa che non li si può identificare. Ma in buona fede crede che Ob possa avere tutte le funzioni che Oa avrebbe avuto, e come tale lo presenta in luogo di Oa, mentre Ob è solo un *Ersatz* di Oa. È il caso tipico del *falso diplomatico* (*reine formale Fälschung*). Mentre il falso storico (*reine Fälschung*) riguarda un documento formalmente genuino che contiene dati inesatti o inventati (come la conferma autentica di privilegi falsi), il falso diplomatico è un atto fabbricato appositamente per attestare privilegi che possono essere stati realmente concessi ma la cui documentazione originaria è andata perduta. Ne sono un esempio i falsi documenti prodotti da monaci per retrodatare o ampliare i possedimenti delle loro abbazie, dove si può supporre che i monaci ritenessero, in base alla tradizione, di aver realmente ottenuto i privilegi, e cercassero soltanto di attestarli in modo pubblico.

Secondo caso. Qualcuno sa che Oa non esiste, né crede che Ob sia equivalente a intercambiabile con Oa. Tuttavia, in malafede, sostiene l'identificazione dei due oggetti (uno reale e uno virtuale), ovvero l'autenticità di Ob, a scopo di inganno. È il caso del falso diplomatico moderno, dei falsi alberi genealogici prodotti per sostenere ascendenze altrimenti non documentabili, degli apocrifi prodotti dolosamente. È probabilmente il caso del poema *De vetula* (prodotto nel XIII secolo) e subito attribuito a Ovidio. Si può supporre che colui o coloro che hanno posto in circolazione nell'VIII secolo il *Corpus Dyonisianum*, attribuendolo a un discepolo di san Paolo, fossero coscienti del fatto che l'opera era stata prodotta molto più tardi, e tuttavia avessero deciso di attribuirla a una *auctoritas* indiscutibile. Appartengono a questa categoria anche i casi di attribuzione a un autore che non è affatto noto e famoso, ma che lo diventa nel momento in cui viene presentato come antico e gli vengono attribuite caratteristiche che lo rendono autorevole. È il caso di molti

cronisti inesistenti a cui l'abate Tritemio attribuiva opere spurie.¹¹

In tutti questi casi si commette, oltre al falso documentario, anche un falso storico e cioè si mente circa gli eventi passati. La pseudo-identificazione viene a surrogare la menzogna storica.

Terzo caso. Qualcuno ignora che Oa non esiste e non sa che non è identificabile con Ob. Pertanto non ha difficoltà a ritenerli identici. Indipendentemente dal fatto che creda o non creda alla intercambiabilità dei due oggetti, sostiene in ogni caso che sono identici e afferma pertanto l'autenticità di Ob. Sembra essere il caso di coloro che hanno creduto che il *Corpus Dyonisianum* fosse opera di un discepolo di san Paolo, ignorando che era stato prodotto in epoca posteriore, e anche quello di coloro che hanno ritenuto il *De causis* un'opera di Aristotele e non di autore arabo seguace di Proclo. È certamente il caso di tutti coloro che hanno creduto e credono alla autenticità del *Libro di Enoch*, e dei rinascimentali che hanno attribuito il *Corpus Hermeticum* non ad autori ellenistici ma a un mitico Ermete Trismegisto vissuto prima di Platone al tempo degli egizi e probabilmente identificabile con Mosè. In tempi contemporanei abbiamo il caso di Heidegger (1915) che commenta una *Grammatica speculativa* credendola di Duns Scoto, mentre pochi anni dopo si sarebbe provato che era di Tommaso di Erfurt. Naturalmente una falsa attribuzione del genere induce anche a una decodifica aberrante.

Una variante di questo caso di pseudo-identificazione è l'attribuzione a pseudo-autore: si ha solo un testo Ob, di cui si ignora l'autore, e si decide di attribuirlo a un autore A, di cui si hanno incerte notizie. Tale pare il caso della attribuzione di *Sul sublime* a uno Pseudo-Longino.

¹⁰ Nel *De pulchro et bono*, altro caso di falsa attribuzione – a san Tommaso – e questa volta non solo da parte dei medievali ma sino al nostro secolo (vedi in questo volume “Uso e interpretazione dei testi medievali”). Per la discussione su *kalón* si veda l'introduzione di Pietro Caramello all'edizione Marietti del *De divinis nominibus*.

¹¹ Naturalmente questo è anche il caso dei falsi artistici, come quello dei falsi pittori olandesi fabbricati anni fa da un abile artigiano contemporaneo.

4. CHE COSA SIGNIFICA “SAPERE CHE”?

Nel delineare questa semiotica della falsificazione abbiamo implicitamente usato un operatore epistemico come “sapere” che pone alcuni problemi. Che cosa significa che qualcuno *sa* che Oa e Ob non sono identici? L’unico caso di falsa attribuzione in cui si possa sapere che Oa e Ob non sono identici è quello in cui qualcuno ci presenti, per esempio, una riproduzione Ob della Gioconda, stando di fronte all’originale Oa esposto al Louvre, e sostenga che quei due oggetti sono indiscernibilmente lo stesso oggetto. Si tratta di evento improbabile, eppure anche in quel caso rimarrebbe il dubbio che Ob sia l’autentica Gioconda, mentre Oa ne sia una contraffazione maliziosamente (o erroneamente) appesa alla parete. E che cosa significa *sapere* che Oa non è mai esistito? Tranne il caso in cui ci siano prove inconfutabili del fatto che Oa esisteva ed è stato distrutto (come probabilmente i giardini pensili di Babilonia o il tempio di Diana in Efeso), di solito l’asserzione “Oa non esiste” va intesa semplicemente come “non ci sono prove della sua esistenza”.

La filologia moderna ha elaborato tecniche di identificazione per stabilire se un Ob sia identico a un Oa, ma queste procedure presuppongono che si conoscano le proprietà che Oa ha o dovrebbe avere. Ora, le tecniche con cui si stabiliscono le caratteristiche di Oa sono le stesse con cui si identifica Ob. In altri termini, per dire che una riproduzione non è la Gioconda autentica, occorre che qualcuno abbia analizzato e autenticato la Gioconda originale con le stesse tecniche con cui si decide che la sua riproduzione è diversa. Alla filologia moderna non basta la testimonianza tradizionale che la Gioconda conservata al Louvre vi sia stata posta, poniamo, da Leonardo subito dopo averla dipinta. Deve al massimo provare questo fatto attraverso documenti, ma anche per questi documenti si pone il problema della loro autenticazione. E dubitando dei documenti, si analizza la Gioconda presunta originale per decidere se le sue caratteristiche materiali e morfologiche possano far presumere che essa sia stata dipinta da Leonardo.

Perciò la cultura moderna deve assumere che (i) il documento autentica la notizia tradizionale e non viceversa; (ii) l'autenticità è originarietà storica e originalità autoriale (solo così si può stabilire il privilegio di Oa su Ob); (iii) originarietà e originalità si stabiliscono considerando l'oggetto come segno della propria origine e a tale scopo si applicano all'oggetto le tecniche di autenticazione descritte al paragrafo 2.

Per potere svolgere questi controlli occorre possedere conoscenze scientifiche e storiche che il Medioevo possedeva in modo vago e ambiguo, per ragioni intimamente connesse alla sua concezione della verità storica.

5. VERITÀ STORICA, TRADIZIONE E *AUCTORITAS*

Il Medioevo non poteva pensare che il documento autenticasse la notizia tradizionale, perché l'unica forma di documento attendibile di cui disponeva era la notizia tradizionale.

Il Medioevo poteva argomentare solo appoggiandosi alla testimonianza del passato e il passato aveva ascisse cronologiche assai vaghe. Il procedimento medievale del ricorso all'autorità ha la forma della sineddoche: un autore, un singolo testo stanno per la globalità della tradizione e funzionano sempre fuori contesto. Le Goff (1964: 397-402) ha osservato che la forma della saggezza medievale è folklorica, ed è simboleggiata dal proverbio. Il diritto e la pratica feudale sono fondati dal costume.

Sempre Le Goff cita una causa del 1252 tra i servi del capitolo di Notre Dame de Paris a Orly e i canonici: i canonici dicono che i servi debbono pagare la decima perché lo attesta la fama; si interroga il più vecchio abitante della regione che dice che così si è fatto “a tempore a quo non extat memoria”. Un altro testimonio, l'arcidiacono Jean, dice di aver visto nel capitolo vecchi documenti dove l'uso era attestato e che il capitolo credeva a questi documenti per rispetto all'anzianità della scrittura. Nessuno naturalmente decide di controllare l'esistenza, oltre che la natura, dei documenti: basta la notizia della loro esistenza, da secoli.

Per il Medioevo il problema della tradizione, in storiografia come in ermeneutica, è che essa non deve essere ricostruita: essa è già data sin dall'inizio, e si tratta solo di riconoscerla e interpretarla in modo corretto.

Al di fuori della notizia tradizionale viene riconosciuto un solo documento, ed è il testo (tradotto) delle Sacre Scritture. Gli altri documenti non vengono distinti in originali e non originali: o sono stati tramandati o non esistono. Se sono stati tramandati sono veri solo in quanto concordano o vengono fatti concordare con la verità delle Scritture: “Certus enim sum, si quid dico quod Sacrae Scripturae sine dubio contradicat, quia falsum est”

(Anselmo, *Cur Deus homo* 1, 18; PL 153, col. 38).

Tuttavia il problema non è così semplice, perché per stabilire la verità della Scrittura, occorre interpretarla rettamente. Dopo che Origene ha posto il principio della complementarità tra i due testamenti e della loro lettura parallela, si pone il problema di come legittimare le interpretazioni. Da un lato la giusta interpretazione deve legittimare la Chiesa, ma dall'altro ciò che decide se e come una interpretazione sia giusta è la tradizione interpretativa, legittimata dalla Chiesa come custode della verità. Situazione imbarazzante, e origine di ogni teoria del circolo ermeneutico (cfr. Compagnon, 1979).

Per questo il Medioevo deve costruirsi un tesoro di opinioni autorevoli, ovvero di *auctoritates*. Nel corso del dibattito teologico e filosofico l'autorità si materializza in citazioni che diventano opinioni "autentiche" e quindi *autorevoli* esse stesse. Sono chiarite, quando oscure, dalle glosse, ma anche queste debbono provenire da un autore "autentico".

Come osserva Grabmann (1906-11), per la spiegazione della Scrittura non avevano quasi nessuna importanza né interpretazioni storico-grammaticali né ricerche autonome sui concetti e nessi dei testi biblici, bensì soprattutto raccolte di passi estratti dai Padri. La letteratura teologica della pre-scolastica "sta sotto il segno della riproduzione", e si avvale di florilegi e *catenae*. Ma col tempo i manoscritti originali dei Padri vengono trascurati e perduti e le opinioni dei Padri provengono, a catena, dai florilegi. Se consideriamo che questo lavoro avviene per trascrizioni o traduzioni libere, ci rendiamo conto di come il principio moderno di autenticità entri abbondantemente in crisi.

Inoltre i florilegi sono per lo più in ordine alfabetico, e questo ne elimina quella sistematicità che avrebbe almeno permesso il confronto e la discussione delle contraddizioni. Col XII secolo i florilegi e le sentenze tradizionali vengono integrati con *sententiae modernorum magistrorum*, anche se questi maestri sono tali solo per definizione accademica (scrivono *glossae magistrales*), e Tommaso spesso osa contestarli ("haec glossa magistralis est et parum valet", *Super I Epistolam B. Pauli ad Timotheum lectura* 5.2).¹²

Alla anarchia delle autorità il Medioevo non sa opporre una pratica di riscontro dell'originalità storica. Il controllo, e la

discussione dialettica che dovrà sanare le contraddizioni, non è filologico, ma filosofico. Di qui la decisione, che si afferma senza ipocrisia nel XII secolo, di trattare l'autorità con disinvoltura. "Auctoritas cereum habet nasum, id est in diversum potest flecti sensum" (Alano di Lilla, *De fide catholica* 1, 30). Le autorità debbono essere accettate, ma davanti alle loro insufficienze e contraddizioni occorre interpretarle, *exponere reverenter* e, nota Chenu (1950: 122), non ci si deve ingannare su questa espressione: si tratta di piccoli ed efficaci ritocchi, colpi di pollice, raddrizzamenti del senso del testo.

12 Cfr. Grabmann (1906-11), in particolare la parte IV del primo volume, dedicata alla trasmissione del sapere tradizionale, e Chenu (1950: 128-129). Su come l'uso dei florilegi provochi non pochi equivoci sugli originali che nessuno legge più cfr. anche De Ghellinck (1939: 95 e 105).

13 "Dicebat Bernardus carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et in remotiora videre, non utique proprii visus acumine aut eminentia corporis sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes" (Giovanni di Salisbury, *Metalogicon* III, 4). Cfr. Jeauneau (1967: 79-99), e Merton (1965). Un tramite interessante tra Prisciano e Bernardo sarebbe Guglielmo di Conches, che di nani e giganti parla nelle sue *Glosse* a Prisciano. Il testo di Guglielmo è anteriore a quello di Giovanni di Salisbury e viene scritto negli anni in cui Bernardo è cancelliere a Chartres. Ma se la prima redazione delle *Glosse* di Guglielmo è anteriore al 1123 (e il *Metalogicon* di Giovanni è del 1159), prima di Neckham, Pietro di Blois e Alano di Lilla, citati da Merton, troviamo l'aforisma nel 1160 in un testo della scuola di Laon, e dopo, nel 1185 circa, nello storico danese Sven Aggesen. Nel XIII secolo l'aforisma appare anche in Gerardo di Cambrai, Raoul de Longchamp, Egidio di Corbeil, Gerardo d'Alvernia, e nel XIV in Alexandre Ricat, medico dei re d'Aragona, o altri medici come Guy de Chauliac e Ambroise Paré, nonché in Richard Sennert. Gregory (1961) lo individua in Gassendi. Ortega y Gasset (1947, vol. V: 45), parlando del susseguirsi delle generazioni si dice che gli uomini stanno "gli uni sulle spalle degli altri, e colui il quale sta in alto gode dell'impressione di dominare gli altri, ma dovrebbe avvertire nello stesso tempo che è prigioniero di essi".

14 Vedi per esempio il capitolo sulle strutture spaziali e temporali del Medioevo in Le Goff (1964).

6. SULLE SPALLE DEI GIGANTI

Bernardo di Chartres aveva offerto, lo sappiamo, la giustificazione morale e storica di questa disinvoltura interpretativa con il suo celebre aforisma dei nani sulle spalle dei giganti.¹³ Ma il concetto (se non la metafora dei nani) appare sei secoli prima in Prisciano e questo ci introduce al quesito se l'aforisma sia umile o superbo. Infatti può essere inteso nel senso che conosciamo, sia pure meglio, quello che gli antichi ci hanno insegnato, o che conosciamo, sia pure grazie al debito con gli antichi, ben più di loro. Se un aforisma analogo, che appare in san Bernardo, il quale parla degli spigolatori che vanno dietro ai mietitori, non lascia adito a dubbi, perché gli spigolatori raccolgono solo gli avanzi dei grandi mietitori, ambigua rimaneva la posizione di Prisciano, dove pare che i moderni siano più perspicaci degli antichi, ma non più sapienti.

Ma forse il dibattito non deve svolgersi sul senso dell'aforisma, bensì su come è stato letto nei vari periodi storici. Che cosa significa, così come Guglielmo di Conches commenta l'aforisma, che i moderni sono “perspicaciores” degli antichi? Non è un caso che, partendo da Newton, Merton (1965) veda l'aforisma come idea risolutoria nei dibattiti moderni sull'influenza, la collaborazione, il prestito e il plagio. Ma la nozione di plagio, e lo scommettere la propria vita sul fatto di essere stato o meno il primo a vedere qualcosa, può nascere solo in un'epoca in cui di ogni discorso viene privilegiata l'originalità, ovvero nello spirito di quella modernità caratterizzata da Maritain con l'efficace formula che dopo Cartesio ogni pensatore diventa un “debattente nell'assoluto”. Ma nel Medioevo non era affatto così.

Nel Medioevo si dicono cose vere nella misura in cui esse sono sostenute da un'*auctoritas* precedente, a tal punto che, se si sospetta che l'*auctoritas* non sostenga la nuova idea, si provvede a manipolarne la testimonianza perché l'*auctoritas* ha un naso di cera. Viene naturale a un medievale di usare l'aforisma, perché la modalità di discussione tipica dell'epoca è il commento e la

glossa. Si deve sempre partire da un gigante. Ma rimane dubbio se e in quale misura il medievale che usa l'aforisma stia sostenendo la primalità dei moderni o addirittura la continuità della storia.

Per leggere l'aforisma in senso hegeliano non bisogna attendere Hegel, ma neppure pensare che Bernardo pensasse come Newton. Newton sapeva benissimo che da Copernico in poi si era messa in atto una rivoluzione dell'universo, Bernardo non sapeva neppure che potessero esistere delle rivoluzioni del sapere.

Anzi, poiché uno dei temi ricorrenti della cultura medievale è la progressiva senescenza del mondo, si potrebbe interpretare l'aforisma di Bernardo nel senso che, visto che *mundus senescit*, e inesorabilmente, si possono al massimo elogiare alcuni vantaggi di questa tragedia.¹⁴

D'altra parte Bernardo, seguendo Prisciano, usa l'aforisma nell'ambito di un dibattito sulla grammatica, dove sono in gioco i concetti di conoscenza e imitazione dello stile degli antichi. Niente a che fare con nozioni come cumulatività e progresso del sapere teologico e scientifico. Tuttavia Bernardo (teste sempre Giovanni di Salisbury) rimproverava gli allievi che copiavano servilmente gli antichi e diceva che il problema non era di scrivere come loro ma di imparare da loro a scrivere bene quanto loro, in modo che in seguito qualcuno si ispiri a noi come noi ci ispiriamo a loro. Quindi, seppure non nei termini in cui lo leggiamo oggi, un appello all'autonomia e al coraggio innovativo nel suo aforisma c'era. E non sarà indizio da poco che Giovanni di Salisbury riprenda l'aforisma non nel contesto della grammatica ma in un capitolo in cui parla del *De interpretatione* di Aristotele.

Pochi anni prima Adelardo di Bath si era scagliato contro una generazione che riteneva accettabili solo le scoperte fatte dagli antichi e nel secolo dopo Sigieri di Brabante dirà che la sola *auctoritas* non basta, perché noi siamo uomini esattamente come coloro a cui ci ispiriamo, e dunque "perché allora non dovremmo impegnarci nella ricerca razionale come loro?" (Fumagalli Beonio Brocchieri, 1987: 232). Siamo certamente davanti alla soglia della modernità. Però ancora molto al di qua per quanto riguarda il concetto di originalità e la nevrosi del plagio.

7. TAMQUAM AB INIUSTIS POSSESSORIBUS

Il Medioevo copiava senza citare perché così si faceva e così si doveva fare – e d'altra parte un concetto affine a quello dell'aforisma è anticipato da Agostino e sviluppato da Ruggero Bacone, quando si dice che se si trovano delle buone idee presso gli infedeli bisogna appropriarsene *tamquam ab iniustis possessoribus*, perché se queste idee sono vere appartengono di diritto alla cultura cristiana. Per questo il Medioevo ha una nozione di falso e di falsificazione molto diversa dalla nostra.

È vero che la falsificazione delle *auctoritates* è atto di libertà critica, e riafferma il principio della scoperta contro ogni costrizione dogmatica. Ma questa liberazione viene ottenuta a scapito di quella che noi oggi definiremmo correttezza filologica. Se il nano deve vedere più avanti del gigante, può e deve alterare il suo pensiero per mostrare che l'innovazione non contraddice la tradizione. *Non nova sed nove*.

Ecco perché la cultura medievale non poteva che esercitare forme di filologia “disinvolta”.

Terminiamo con un esempio significativo. La scelta delle traduzioni da parte di Tommaso non sembra mai ispirata a criteri filologici. Egli commenta il *De interpretatione* nella traduzione boeziana, anche se aveva già a disposizione la nuova traduzione di Guglielmo di Moerbeke, e senza accorgersi che Boezio aveva commesso un errore di grande portata interpretativa. In *De interpretatione* 16a Aristotele dice che le parole sono *symbola* delle passioni dell'anima, ma poco dopo aggiunge che esse possono essere prese anche come *semêia* delle stesse passioni, e quindi come sintomi. Il brano si chiarisce interpretando che le parole sono simboli convenzionali ma possono anche essere intese come sintomi del fatto che il parlante ha qualcosa in mente. Come si è già visto nel saggio sul latrato del cane, Boezio traduce entrambi i termini greci con *nota* (termine assai vago e polivalente), il che induce Tommaso a interpretare in entrambi i casi con *signum* – e questo compromette la retta comprensione del brano.

Ma si noti cosa accade con Ruggero Bacone, così convinto che, per sottrarre la verità agli infedeli *tamquam ab iniustis possessoribus* occorra conoscere le lingue, per controllare le traduzioni – ideale che era anche del Grossatesta e in genere dei francescani di Oxford. Bacone conosce il greco e si accorge dell'errore di Boezio. Ma dopo che lo ha denunciato, intende – per ragioni che riguardano la sua teoria del segno – il rapporto tra parole e cose come puramente sintomatico, come se Aristotele avesse usato *semêion* in entrambi i casi (*De signis* V, 166).

Bacone sa che una traduzione Ob non è equivalente all'originale Oa, ma poi trasforma tranquillamente Oa in un terzo testo che è semplicemente il capovolgimento di Ob. Egli certo non aveva chiara coscienza del proprio dolo e si riteneva autorizzato a fare come ha fatto perché in tal modo gli sembrava di rispettare meglio i diritti della verità. Ma si trattava della *sua* verità, non di quella del testo originale.

Sono episodi del genere che ci inducono a dire che, se nel Medioevo ci furono delle falsificazioni, ne è mancata tuttavia la coscienza. Le nozioni medievali di falsa e vera attribuzione, e di manipolazione di un testo, non erano le nostre.

8. CONCLUSIONI

Potremmo dire, come vuole la tradizione, che la nuova coscienza filologica si instaura con Petrarca, e poi con Lorenzo Valla. Ma il fatto che questa coscienza nasca non significa che la cultura europea abbia di colpo mutato il proprio atteggiamento nei confronti delle fonti. La prova, fornita da Casaubon, delle origini ellenistiche del *Corpus Hermeticum* appare agli inizi del XVII secolo, ma anche dopo, e per lungo tempo, gran parte della cultura europea continuerà a credere all'antichità del testo.

Piuttosto potremmo riflettere sulla reincarnazione dei processi di falsificazione nel mondo contemporaneo. Escludendo i ripetitori delle antiche tecniche di contraffazione (falsi attribuzionisti, falsificatori di alberi genealogici, contraffattori di quadri) noi ci troviamo di fronte, nell'universo politico e nella circolazione dei *mass media*, a un nuovo tipo di falsificazione. Si tratta non solo della falsa notizia ma del documento apocrifo, messo in circolazione da un servizio segreto, da un governo, da un gruppo industriale, e fatto pervenire ai giornali, per creare turbamento sociale, perplessità nella pubblica opinione. Si parla di notizia "falsa", senza che ci si debba porre problemi epistemologici, perché questa notizia è destinata a essere scoperta come falsa in breve tempo, anzi si potrebbe dire che viene messa in circolazione come vera affinché si scopra dopo poco che era falsa.

Infatti la sua funzione non è di creare una falsa credenza ma di smantellare credenze o fiducie assestate. Essa serve a *destabilizzare*, a rendere sospettabili i poteri o i contropoteri, a far diffidare delle fonti, a creare confusione.

Ci accorgiamo così che i medievali falsificavano allo scopo di riconfermare la fiducia in qualcosa (un autore, una istituzione, una corrente di pensiero, una verità teologica) e di sostenere un ordine, mentre i contemporanei falsificano allo scopo di creare sfiducia e disordine. La nostra epoca filologica non può più permettersi falsificazioni che si presentino come verità, perché sa

che saranno presto scoperte; e opera diffondendo falsificazioni che non debbono temere alcuna prova filologica, perché sono destinate a essere smascherate subito. Non è la falsificazione singola che maschera, nasconde, confonde, e per far ciò tenta di sembrare “vera”. È la quantità delle falsificazioni riconoscibili come tali che funziona come maschera, perché tende a rendere inattendibile ogni verità.

Non sappiamo come i medievali, con la loro concezione ingenua dell'autenticità, avrebbero giudicato questa nostra concezione disinvolta e cinica della falsificazione non ingenua. Ma forse nessuna epoca ha il diritto di moralizzare sulle altre.

L'*APOCALISSE* DI BEATO

Rielaborazione parziale da “Palinsesto su Beato” (commento a Beato di Liébana, Milano, Franco Maria Ricci, 1973) e da “Jerusalem and the Temple as Signs in Medieval Culture”(in G. Manetti, ed., *Knowledge through Signs. Ancient Semiotic Theories and Practices*, s.l., Brepols, 1996: 329-344).

A leggere oggi, e in spirito laico, l'Apocalisse di Giovanni, si potrebbe godere di questo testo come di un esercizio surrealista, senza cercare di ridurre l'assurdo e l'onirico a una lettera decifrabile. O si potrebbe intenderlo come esercizio mistico-simbolista, aperto a tutte le interpretazioni possibili, come attivatore della più sfrenata delle immaginazioni, talché chiunque asserisse che il testo voleva dire una cosa precisa avrebbe tradito la sua ricchezza poetica. Il Medioevo invece, fedele all'avvertimento paolino, sa che prima di vedere la verità faccia a faccia, *videmus per speculum et in aenigmate*, e gli enigmi, sin dai tempi della Sfinge, vanno risolti. Il Medioevo aveva dunque diritto di intendere l'Apocalisse come un'allegoria, e ogni allegoria possiede chiavi di lettura assolutamente precise.

Questo testo usa certamente similitudini, che non pongono problemi interpretativi ("la testa e i capelli erano candidi, come lana candida [...] la voce come il fragore di molte acque") e metafore, ma nel suo complesso è una allegoria, figura retorica per la quale il testo potrebbe anche essere preso alla lettera (perché non possono apparire sette stelle e sette lampade?), salvo che appare più ermeneuticamente produttivo interpretare ogni personaggio, figura o evento secondo una chiave (per cui, ad esempio, le sette stelle sono gli angeli delle sette Chiese e le sette lampade sono le sette Chiese).¹

Date le chiavi, l'allegoria è una enigmistica – e mai come in questo caso la prevaricazione etimologica è lecita, vedendo in questa enigmistica il linguaggio enigmatico di una mistica.

Salvo che non è facile interpretare allegoricamente l'Apocalisse, perché non sempre le chiavi sono messe a disposizione dal testo, perché il Veggente ci dice cosa sono le sette stelle, ma non ci dice chiaramente chi sia la Bestia venuta dal mare. Ci dice che il Drago è Satana, ma non ci dice subito chi sia la Bestia sorta dalla

terra – la definirà più tardi come falso profeta, ma avvolgerà la sua identificazione in un gioco cabalistico di cifre e inganni dinastici. Ci parla di un luogo di battaglia, Armageddon, che la tradizione ebraica era in grado di riconoscere, poi allude a due testimoni che per l'esegetica moderna sarebbero Pietro e Paolo, ma che san Bonaventura invece identificherà invece in Enoch ed Elia (*Collationes in Hexaëmeron* I, 3, 3).

Per cui la visione ha certo lo stile di una allegoria, ma sembra voler giocare solo a metà da allegoria *piena*. Quando, descrivendo la processione che chiude il Purgatorio Dante dice: “Sotto così bel ciel, com'io diviso / ventiquattro seniori, a due a due, / coronati venian di fiordaliso” (*Purg.* XXIX, 82-84), noi leggiamo ora che si tratta dei ventiquattro vegliardi dell'*Apocalisse*. Ma in un commentario moderno si trova che i Vegliardi rappresentano le ventiquattro classi sacerdotali (Rossano, ed., 1963) e però è altrettanto diffusa l'interpretazione che si tratti dei dodici Patriarchi e dei dodici Apostoli, e san Girolamo li aveva identificati ai quattro libri dell'Antico Testamento. Il che obbliga allora a interpretare i quattro Viventi (angelo, leone, toro e aquila) come i quattro libri del Nuovo – cosa che l'iconografia tradizionale di solito fa, teste ancora san Girolamo. Ma un altro commento apocalittico moderno (Angelini, 1969) dice che i Viventi (o Animali) sono esseri di natura superangelica. Si può asserire che esiste un termine ultimo di questa fuga all'indietro, da significante a significato, punto in cui, per Giovanni autore, essi fossero qualcosa di preciso?

Se andiamo a ripensare l'*Apocalisse* di Giovanni come testo da ancorare a cose, scopriamo che anch'esso, come il canto dantesco, è allegoria alla seconda potenza, allegoria che cita, come proprio significato, un'altra allegoria, *Ezechiele* I, 10 – il quale a sua volta chissà che non citasse figure della mitologia assira.

E così di seguito: un significato funziona solo nel contesto di altri significati ancorati alla stessa isotopia (libri Antico Testamento-libri Nuovo; oppure Senato Celeste-intelligenze cherubiche ecc.) e il testo nel suo complesso è pronto a sfidare le letture univoche, nella sua organizzazione di allegoria aperta.

Di fronte a questo testo si pone Beato, abate di Liébana (730-785), cappellano della regina Osinda, moglie di Silo, re di Oviedo, nel suo *In Apocalipsin libri duodecim*. Se l'*Apocalisse* conta

poche decine di pagine, il commento di Beato nell'edizione Sanders (1930) ne conta seicentocinquanta, nell'edizione del Poligrafico dello Stato (Beato di Liébana, 1985) più di mille,² e uno dei manoscritti medi è di trecento fogli *recto* e *verso*, sia pure con le illustrazioni.

Parlare di Beato significa infatti parlare anche e soprattutto delle miniature mozarabiche che commentano i cosiddetti *Beati* prodotti tra l'inizio e la fine del X secolo, in una raffica impressionante di libri di favolosa bellezza come il Beato di Magius (970), il Beato di San Millán de la Cogolla (920-930), il Beato di Valcavado (970), il Beato di Facundo (1047) il Beato di San Miguel (X secolo), il Beato di Gerona (975), il Beato della Catedral de Urgell, il Beato del monastero dell'Escorial e Beato di San Pedro de Cardena (tutti tra X e XI secolo), il Beato di San Severo (1028-1072).

Le miniature dei *Beati* hanno un posto di preminenza nello sviluppo dell'arte figurativa medievale. Esse prendono i cammini di San Giacomo, e cioè le quattro strade che attraversano l'Europa per portare i pellegrini a Santiago de Compostela. Lungo queste strade sorgono le grandi chiese abbaziali dell'epoca romanica, che hanno funzione organizzativa, alberghiera, liturgica e soprattutto didattica: la chiesa è uno spettacolo in pietra, le figure che abitano i portali e i capitelli raccontano al fedele che vi si sofferma tutto quanto egli deve sapere per la salvezza della sua anima, i misteri della fede, i precetti sulle virtù, i fenomeni della natura, i dati geografici più o meno favolosi, le storie di popoli esotici e di esseri mostruosi.

Queste immagini, con variazioni e arricchimenti, si trasmetteranno all'iconografia gotica e, con maggior compostezza ed economia, popoleranno anche le grandi cattedrali del XIII secolo. Ma per lungo tempo l'uomo d'Occidente, uscito dal Medioevo, era rimasto incapace di ritrovare il senso di molte di quelle figurazioni che pure erano così esplicite per il medievale. Si era perso il senso della didattica ecclesiastica per i laici illetterati, che ammoniva che *pictura est laicorum litteratura*, e ciò che gli umili non riescono a comprendere attraverso l'esercizio della parola scritta sarà loro detto attraverso un repertorio di figure, ciascuna delle quali associata a una rosa di significati.

Quando gli studiosi moderni si sono piegati di nuovo a

interpretare i prodigi della scultura romanica e gotica si sono trovati a dover risolvere curiose crittografie. Quando Émile Mâle si sofferma sul prodigioso portale centrale della chiesa abbaziale di Moissac sa benissimo che molte di queste figurazioni, specie quelle teratomorfe (mostri a varie teste, esseri favolosi), hanno origini orientali: ma cosa vorranno dire quegli uomini canuti e maestosi che siedono ai piedi e ai lati di un Cristo ieratico, cosa sono queste viole, queste coppe? E la risposta viene da uno dei tanti manoscritti del Beato, uno dei più belli, l'*Apocalisse* di San Severo: il portale di Moissac rappresenta la visione di Giovanni, il Cristo in trono, i ventiquattro Vegliardi, i quattro Viventi:

Questa immagine grandiosa si mostra dapprima nelle basiliche romane, e poi nei manoscritti carolingi; ma né i mosaici di Roma né le miniature carolinghe assomigliano al timpano di Moissac [...] Da dove viene dunque questo timpano di Moissac che sembra presentarsi a noi senza antenati? È una creazione degli scultori del XII secolo? Non si potrebbe pensarlo quando si conosca l'*Apocalisse* di Beato [...] Ecco il modello dello scultore di Moissac. È da un manoscritto molto simile a quello [di San Severo] che ha derivato questi vegliardi dell'*Apocalisse*, di un tipo così originale! Non è che nei manoscritti di Beato che noi in effetti incontriamo questi vegliardi, con le loro corone, le coppe, le viole che sembrano chitarre spagnole, i loro troni di legno lavorato [...] Dalle miniature queste belle figure di vegliardi sono passate, quasi senza cambiamenti, all'arte monumentale: lo scultore, non potendo disporle in cerchio, le ha poste più in alto possibile, ai due lati del Cristo [...] Il timpano di Moissac deriva dunque da un manoscritto apparentato all'*Apocalisse* di San Severo.

(Mâle, 1946: 5-6).

Moissac è il più pregnante tra gli esempi di fortuna delle immagini dei Beati. Ma si continui sui cammini di San Giacomo, e si incontreranno Vézelay, più raffinato e panoramico, Conques, più cupo e millenaristico, Autun, gentile e favoloso... E tante altre “copie”, ciascuna personalissimamente risolta, delle miniature mozarabiche che conosciamo.

L'iconografia romanica è epica. Essa dà a Dio fatto uomo e all'uomo immagine di Dio delle proporzioni sovrumane, spesso persino una figura, estranea all'umanità. Li contorna di un corteo di mostri che li allacciano tra le loro volute. Essa sceglie, per commentarla e presentarla al popolo come un avvenimento terribile, la pagina più straordinaria della Bibbia. La storia degli ultimi giorni del mondo, predetta a tratti di fuoco da un ispirato pieno del soffio della Bibbia ebraica, la riempie di un terrore maestoso. Il veggente suscita i visionari. I fedeli che entrano nelle chiese non sono accolti dal Cristo evangelico dei *trumeaux* del XIII secolo: occorre

che sfilino sotto il timpano del Giudizio Finale, come se andassero essi stessi ad attendere la loro sentenza dalla bocca del Giudice inflessibile. Alla Lande de Cuzbac la spada della parola sgorga dalle labbra del Cristo apocalittico che tiene in mano chiuso il libro dei sette sigilli, vicino al candelabro simbolico. Sotto una forma meno strana, solo o tra due angeli che sembrano sostenere o ravvivare l'alone di fiamma fu cui sta, è ancora il Dio dell'*Apocalisse* che figura sui vecchi timpani aragonesi, a Corneille-de-Conflent nel Roussillon, a Mauriac in Auvergne, per finire, nella seconda metà del XII secolo, di ripetersi con monotona profusione, accompagnato dal tetramorfo evangelico, sotto i numerosi portali della Francia settentrionale. Ma è sui timpani di Languedoc della prima metà del secolo che il tema si sviluppa in tutta l'ampiezza dell'epopea. Il Cristo giudice [...] è attorniato da forme convulse, accompagnato dai ventiquattro Vegliardi che portano lampade e viole. A Beaulieu ha dietro di sé la croce del suo supplizio e della redenzione degli uomini. Ma anche quando è il Cristo della Pentecoste che conferisce agli Apostoli la loro missione, come a Vézelay, è ancora un Dio terribile. Si potrebbe credere che attraverso il commentario illustrato di Beato che gli servi da guida nei meandri di questa *Divina Commedia* di pietra, l'*Apocalisse* romanica trasalisca ancora dei terrori del millenarismo.

(Focillon, 1938: 96)

Lo stesso avverrà per le cattedrali gotiche dove ritroveremo sovente il tema del Giudizio e della Gloria del Cristo... Lungo i secoli della rinascenza gotica, quando la profezia apocalittica sembra aver perduto il suo potere di catalizzatore delle angosce vaganti per l'aria – addirittura quando l'atteggiamento apocalittico sembra essere piuttosto una caratteristica delle sette ereticali – la tematica visiva delle apocalissi mozarabiche permane. Forse come pura citazione retorica, come passaggio obbligato, e commista anche alle influenze delle miniature ottoniane come l'*Apocalisse* di Bamberga. Comunque è là, a segnare il destino fortunato di quei favolosi repertori di visioni che erano le pagine miniate mozarabiche.

In linea di principio occuparsi del commento scritto e occuparsi delle miniature riguarderebbe due diversi problemi (la storia dell'esegetica biblica e l'iconografia dell'arte cristiana) e imporrebbe anche di vedere la connessione tra la fioritura dei Beati (da due a tre secoli dopo il commentario) e la storia del millenarismo (cfr. Eco, 1973).

Ma, anche a occuparci solo del commentario di Beato, dovremo tenere sempre d'occhio anche le miniature che esso ispira perché

esse, pur tradendolo in vari punti, ne rimangono affascinate debitorici.

[1](#) Per le differenze tra metafora e allegoria si veda in questo libro il saggio “Metafora e conoscenza nel Medioevo”, § 2. “Dalla metafora all’analogia entis”.

[2](#) Le citazioni da Beato che seguono verranno riferite sia all’edizione Sanders (S seguito dalla pagina) che a quella del Poligrafico dello Stato (B seguito dalla pagina).

1. APERTISSIME

Beato non è proprio quello che si dice un “grande” autore, e non in quanto vive in uno dei secoli più dissestati dell’Alto Medioevo, perché il venerabile Beda – che muore quando Beato è bambino – ha ben altro vigore intellettuale. Naturalmente Beda vive gli albori della rinascenza inglese, mentre Beato scrive in una Spagna cristiana arroccata nel suo isolamento ai bordi di un mondo ostile di infedeli. Ma non è questo il punto e bisogna ammettere che Beato era un epigono che indulgeva alla farragine e scriveva con una sintassi da far spavento anche a chi sia rotto alle succulente corruzioni del latino medievale; ed è miracolo che sia sfuggito alle letture lussuose del Des Esseintes di Huysmans, che se ne è perduto “la balbettante grazia, la goffaggine a volte incantevole con cui i monaci allestivano pii intingoli con le reliquie poetiche dell’antichità [...] le officine di verbi dal senso sottile [...] i sostantivi odoranti d’incenso [...] gli aggettivi bizzarri, rozamente cesellati nell’oro col gusto barbaro e affascinante dei gioielli goti” (*À rebours* III).

Se proprio dei gioielli “goti” è il gusto dell’aggregazione e dell’*entrelac* maniacale, Beato ne è maestro per difetto di originalità ed eccesso di buona volontà. Ammette di fare opera di silloge mettendo insieme tutti i commenti che uomini più illustri di lui hanno già scritto, li allinea senza citarli o li cita in modo sbagliato, ripete all’infinito le proprie spiegazioni si perde in analisi serpentine e liquida un altro brano in poche parole, prende di peso passi di Agostino o di Ticonio e non sta neppure a controllare se hanno un senso (come quando parla delle persecuzioni in Africa che travagliano i cristiani dei suoi tempi – e che invece riguardavano i cristiani di cui parlava Ticonio, secoli prima). Eppure, quando ci si è abituati all’idea che egli non faccia altro che ripetere le frasi altrui, ecco che si scopre che ha cambiato una parola, eliminato una clausola, mutato una flessione – e l’intero significato del commento cambia di colpo. Beato, senza darlo a vedere, ha innovato.

Trascrive all'inizio del suo commento un intero prologo attribuendolo a Girolamo e millecento anni dopo si scopre che è di Priscilliano (Sanders, 1930, XX), inserisce altri testi altrui per alcune pagine senza far riferimenti e poi confessa debiti veramente di poco conto... Non è gradevole alla lettura, è ostico all'interpretazione, più volte chiaramente si contraddice, usa due volte la stessa citazione una volta con l'accusativo e l'altra con l'ablativo (*mille annos mille annis...*), ai suoi contemporanei dovrebbe aver dato l'impressione di una ripetizione infinita, eppure ha un successo senza precedenti, influenza generazioni di lettori, genera una pletora di manoscritti miniati quali forse neppure gli evangelisti hanno avuto. Probabilmente piace ai suoi tempi per l'eccesso della sua mediocrità – dire una banalità è da sciocco, due è da noioso, ma a dirne diecimila si è già Flaubert e si è scritto *Bouvard et Pécuchet*. Oppure piace proprio per quella capacità che ha di far viaggiare all'interno del discorso culturale precedente, costruendo un suo mondo estraneo alla realtà – cosa che va a genio al medievale in genere e ancor più doveva essere accettata in un periodo in cui la realtà era piuttosto faticosa da sostenere.

Beato – di fronte a un testo che sfida ogni esegesi razionalizzante – vuole spiegare tutto, vuole che tutto sia chiaro e trasparente. Se il testo è ambiguo, e il cielo sa se non lo sia, Beato vuole ridurre ogni ambiguità.

José Camón Aznar (1960: 24 sgg.) ha cercato di vedere l'impresa di Beato come una manifestazione di cultura nazionale ispanica: mentre l'Oriente; per opera dei musulmani, sta invadendo la Spagna visigota, un rappresentante della cultura visigota spagnola affronta un testo orientale, ribollente di profetismo immaginifico, e lo riduce a una misura occidentale, spiegando tutto, non lasciando alcuna immagine nel vago e nell'ambiguo. Anche all'interno stesso delle dicotomie del testo, “tutto ciò che è confuso lo ascrive al regno del male, anatemizza tutto l'indifferenziato e l'incomprensibile. Identifica il popolo, la bestia, il deserto, tutto l'elementare, con il demonio”.

In tal senso si avrebbe il paradosso di un testo scritto in spirito di chiarezza occidentale che darà poi vita agli esercizi dell'arte mozarabica, tipica invece di una immaginazione profondamente permeata di suggestioni orientali. Il testo può affrontare il

profetismo orientale solo stabilendo che ogni immagine è una cifra precisa, che può essere tradotta, adattata a fini esortatori, mentre le immagini vibrano di tensioni espressionistiche, si tendono e si attorciano per dire altro e di più.

Si potrebbe dire certamente che anche gli altri commentatori fanno così, ma il punto è che Beato vi dedica dodici libri per centinaia e centinaia di pagine a stampa, mentre il commento di Beda, per esempio, occupa sessantasette colonne della *Patrologia Latina*, vale a dire qualcosa come centoventi pagine normali. Ma Beda, lo si vede subito, ripete alcune interpretazioni classiche e procede veloce, mentre Beato non trascura un particolare, spende magari dieci pagine per un versetto, cerca di risolvere “razionalmente” (a modo suo) ogni problema esegetico.

Non è indispensabile, forse, ricorrere all’idea di una cultura tipicamente ispanica. Beato spiega tutto perché lo spirito medievale inclina a tradurre ogni senso segreto di una scrittura. Solo che Beato possiede questa ossessione della esaustività ermeneutica più che altri.

Commentando i versetti 4, 1-6, Beato, citati i vegliardi, dice senza esitazioni: “ecce apertissime manifestavi patriarcharum at apostolorum chorum” (*Commentarius* III, S 270). Questo *apertissime* è un piccolo capolavoro di mentalità medievale perché a noi tutto verrebbe in mente tranne che i ventiquattro vegliardi rimandino ai patriarchi e agli apostoli *apertissimamente*. Tanto più che se, come Beato, leggiamo il testo pensando che sia di Giovanni apostolo, è alquanto curioso che il veggente di Patmos, ancora in vita, si veda tra i dodici che attorniano il trono del Signore. Ma Beato ormai parla su una base di tradizione esegetica rappresentata dai Padri e si sta comportando come si comporterà la corte di interpreti: dell’*Apocalisse* che proprio il suo testo susciterà. Beato parla come se esistessero dei codici di lettura di ogni allegoria. Prima di Beato erano apparsi Ippolito di Roma, Ticonio, Tertulliano, Ireneo, Lattanzio, san Girolamo, Agostino e molti altri, che avevano posto le basi di una lettura autorizzata delle Scritture. E quindi è logico che i vegliardi siano *chiarissimamente* i patriarchi e gli apostoli.

Tuttavia la tradizione medievale non concorda strettamente su tutte le interpretazioni. Beda – nella sua *Explanatio Apocalypsis* (PL 93) – è d’accordo con Beato sui Vegliardi, ma a proposito dei

Viventi, dopo aver annunciato che “haec animalia multifarie interpretantur”, associa il leone a Matteo e l’uomo a Marco, trovata abbastanza singolare, perché la tradizione esegetica ci ha abituati all’attribuzione opposta. Inoltre per Beda le ragioni per cui gli animali sono associati a ogni singolo evangelista sono assai diverse da quelle che dà Beato. Infine Beda accenna al fatto che talora gli animali, anziché significare gli evangelisti, significano tutta la Chiesa. Più avanti, quando si tratterà di interpretare la figura dell’Agnello, che pare così saldamente connessa all’immagine di Cristo, Beda ricorda che Ticonio vedeva nell’Agnello la Chiesa. Beda è più sottile di Beato, e lo dimostra con la chiarezza critica con cui avverte che le interpretazioni sono molteplici.

Beda insomma sa quello che oggi sanno i trattatisti di iconografia cristiana medievale, e cioè che uno stesso animale o uno stesso fiore possono significare realtà anche opposte come Dio e il diavolo, la simbolica essendo il luogo di omonimie e sinonimie continue e interallacciate. Sa che l’interpretazione è esercizio di alta retorica e cita all’inizio del suo commento le sette regole enunciate da Ticonio per la lettura dei testi sacri, alcune delle quali sono vere e proprie regole di interpretazione delle figure retoriche.³ Beda sa che l’ermeneutica è scelta interpretativa – cosa che Beato sembra avere meno presente, così sicuro come è nella sua decodifica (e forse è questa la ragione per cui il suo, non il commento di Beda, diventerà testo popolare e determinante, perché non è agitato da dubbi esegetici e sembra leggere l’*Apocalisse* come un libro trasparente).

In verità non è che Beato non sappia che il testo sacro può essere letto in molti modi. Agostino lo aveva ripetuto a chiare note, in quel capitolo delle *Confessioni* (XII) dove si spiega come la Scrittura possa intendersi in più maniere, e faceva esempi acutissimi. Se si prendono espressioni come “Nel principio Dio fece”, per principio qualcuno intende la sua Sapienza, ma un altro intende il cominciamento delle cose. E se qualcuno intende il cielo e la terra per la materia prima, altri intendono cielo e terra in quanto già formati e distinti, e altri ancora vogliono che il nome *Cielo* designi la natura spirituale compiuta nella sua forma, e che il nome *Terra* esprima la materia corporea nella sua informità.

Et alius eorum intendit in id, quod dictum est: *In principio fecit Deus*, et respicit Sapientiam principium, quia et loquitur ipsa nobis. Alius itidem intendit in eadem verba et principium intellegit exordium rerum conditarum et sic accipit: *In principio fecit*, ac si diceretur: *primo fecit*. Atque in eis, qui intellegunt *in principio*, quod in Sapientia fecisti *caelum et terram*, alius eorum ipsum caelum et terram, creabilem materiam caeli et terrae, sic esse credit cognominatam, alius iam formatas distinctasque naturas, alius unam formatam eandemque spiritalem caeli nomine, aliam informem corporalis materiae terrae nomine. Qui autem intellegunt in nominibus caeli et terrae adhuc informem materiam, de qua formaretur caelum et terra, nec ipsi uno modo id intellegunt, sed alius, unde consummaretur intellegibilis sensibilisque creatura, alius tantum, unde sensibilis moles ista corporea sinu grandi continens perspicuas promptasque naturas.

(*Confessiones* XII, 28).

È che, dice Agostino, Dio stesso ispira così i profeti e i patriarchi, in modo da concepire *ab initio* tutti i sensi che potranno essere attribuiti alle loro parole. Quando si disputa sul senso di una espressione di Mosè, Agostino si chiede se non possano essere vere entrambe le interpretazioni, non solo, ma anche una terza e una quarta che si potesse scoprire, *ut excluderem ceteras quarum falsitas me non posset offendere*.

Così da un lato l'interprete medievale si muove con una sorta di empirismo teorico, passando con disinvoltura da una interpretazione a un'altra, citando una *auctoritas* come indiscutibile e al tempo stesso falsandole le parole in bocca, rifacendosi a un Padre illustre quando gli fa comodo e ignorandolo quando trova un'altra interpretazione che gli pare più persuasiva (a esclusione naturalmente di quelle *quarum falsitas me non posset offendere* – piccolo capolavoro di ermeneutica medievale). Dall'altro è pur sempre convinto di leggere illuminato dalla grazia divina, e prende la sua interpretazione per l'unica possibile, suffragandola di prove – evidentemente estranee alla nostra idea di rigore scientifico.

Mosso da questa *spregiudicata dogmatica* (se l'ossimoro è ammissibile) l'interprete si comporta come se ci fosse un solo codice, mentre tutti sanno benissimo che ve ne sono molti, senza che la cosa sembri dare fastidio ad alcuno. Così che, se di codice simbolico medievale si deve parlare, si sappia che è un codice denso di biforcazioni semantiche, un vero e proprio dizionario dei sinonimi e degli omonimi, dove una immagine può suggerire

molte realtà e una cosa reale immagini diverse – tutte vere perché quello che Dio ha da dire è vasto e complesso, ogni linguaggio inadeguato, e si cerca di coglierlo come si può, poco per volta.

Beato in ogni caso appartiene alla razza di coloro che vogliono far parlare il testo in modo il più possibile univoco; e per spiegare perché i ventiquattro vegliardi siano *apertissimamente* i patriarchi e gli apostoli, si perde in una dimostrazione numerologica che per lui è tanto probante quanto per Galileo il buttar gravi dalla torre di Pisa, perché gli pare evidente che la Chiesa sia duodenariamente costituita secondo le dodici tribù di Israele e, poiché dodici è il numero delle ore del dì e dodici quello delle ore della notte, ecco che dodici sono gli apostoli e dodici i patriarchi e i profeti che soli rifulgevano rappresentando la legge nella notte che precedeva l'avvento del Cristo:

Inde ergo Ecclesia per duodecim tribus Israhel in duodenario numero est constituta, quod est unus dies. Et quia dies viginti quatuor horarum in die et nocte spatiis terminatur et unus dies noncupatur, ita lex ante adventum solum patriarchis et profetis fulgebat, in ceteris verum nox erat.

(*Commentarius* III, S 271, B 450).

Di conseguenza il Nuovo Testamento mostra il Cristo incarnato, e la sua manifestazione è detta luce e giorno, e come sole Cristo è detto (teste il profeta) *sol justitiae*, poiché elesse i dodici apostoli come le ore del dì e di essi egli stesso disse *vos estis lux mundi*. E a questi dodici apostoli integrò il corpo dei vescovi.

Di questo delirio ermeneutico si nutriva Beato così che, non solo i suoi contemporanei, ma anche i suoi posteri (come spiega la dovizie di manoscritti miniati che il suo commento ha generato) ne erano affascinati.

Beato fa di più. Egli interpreta come segni “evidenti” non solo le immagini dei maggiori (i Vegliardi, i Viventi) ma anche le loro minime caratteristiche figurative suggerite dal testo. Così i quattro animali hanno sei ali e sono costellati di occhi per una ragione ancora una volta *apertissima*: perché essendo i quattro evangelisti essi comprendono e vedono tutti i misteri divini, passati e futuri. E sono uomo, leone, toro e aquila perché Marco parlò per primo di Giovanni Battista che amava il deserto (“in hoc autem forma leonis est”), e Luca inizia riferendosi allo spirito sacerdotale e citando Zaccaria (“bene ergo Lucam similem vitulo

dicit, vitulus enim in persona ponitur sacerdotum sicut dicit Esaya”), Matteo fu colui che insistette sulla generazione terrena e umana di Gesù, da cui l’immagine d’uomo, e Giovanni infine fu il teorico del verbo che viene dal cielo e al cielo risale, per cui bene lo simboleggia l’aquila (*Commentarius* III S 278 sgg., B 462 sgg.).

3 Le regole, esposte in *Liber regularum* (e ampiamente commentate da Agostino in *De doctrina christiana* III, 30-37) sono: 1. “Del Signore e del Suo Corpo”: Cristo è talora presentato in quanto capo della Chiesa, e talora in quanto Chiesa stessa come Corpo Mistico; 2. “Del duplice corpo del Signore”: regola alquanto oscura, anche perché sembra che Agostino, nel commento che ne dà e che viene ripreso per esempio da Beda, giochi di astuzia e ne tragga occasione per leggere in chiave antidonatista il donatista Ticonio: non è che appartengano alla Chiesa, e siano degni di somministrare i sacramenti, solo i giusti, ma la Chiesa è un *Corpus Permixture* e cioè è fatta di buoni e di cattivi, che Dio separerà poi al giorno del giudizio, e per ora il corpo del Signore è “bipartito”; 3. “Delle promesse e della legge”: che concerne, la disputa della grazia e delle opere; 4. “Della specie e del genere”: la Sacra Scrittura talora parla di una entità specifica e designa, per metonimia, il genere più vasto: dice “Gerusalemme” o “Salomone” e intende la Chiesa tutta e tutti i suoi membri; 5. “Dei tempi”: si basa esplicitamente sul principio della sineddoche ovvero della *pars pro toto*: così l’*Apocalisse* parla di centoquarantaquattromila eletti e indica l’assemblea di tutti i santi, che sono un poco di più, e nello stesso modo designa i tempi; 6. “Della ricapitolazione”: talora l’autore delle Scritture elenca una serie temporale di avvenimenti, poi ne aggiunge uno che sembra conseguire a quelli e invece ne è la ricapitolazione, ovvero la ripetizione di qualcosa già detto (è una regola che aiuta a risolvere il senso di *flashback* che l’*Apocalisse* comunica al suo lettore quando pare che certi eventi si verifichino due volte); 7. “Del Diavolo e del suo corpo”: ripete la regola, ancora una volta metonimica, per cui di Cristo si parla come capo e come corpo della comunità degli eletti.

2. VEDERE LA SCRITTURA

Beato incarna una tipica tendenza medievale, quella per cui l'immaginazione – anche quella teologica – è eminentemente visiva. Non è un caso se il testo di Beato ha generato tante miniature. I miniatori hanno illustrato il testo a posteriori, ma Beato scriveva un testo destinato già allora a essere miniato, e tanto più lo pensava illustrato in quanto il testo sacro che aveva sotto gli occhi sembrava immaginato per figure vividissime.

L'esegetica moderna sembra guardare con sospetto a questa suggestione figurativa, come a un cascame storico da cui il testo gioanneo dovrebbe essere liberato per poter essere interpretato correttamente:

Il moderno lettore occidentale deve ancora premunirsi contro la tendenza a tradurre in quadri i visivi le figure e le scene presentate dall'autore. Questi adopera un materiale simbolico convenzionale, senza preoccuparsi dell'effetto figurativo così ottenuto. Si metterebbe quindi su false piste chi volesse raffigurarsi con la fantasia l'Agnello con sette corna e dieci occhi, o la Bestia con dieci teste e sette corna,⁴ domandandosi, per esempio, come le dieci corna siano distribuite sulle sette teste. È necessario invece tradurre i simboli intellettualmente, senza fermarsi al loro effetto sulla immaginazione. Quindi, essendo il numero sette il simbolo della pienezza, le sette corna e i sette occhi significano che l'Agnello possiede la pienezza della potenza (corni) e della conoscenza (occhi), e la Bestia raffigura l'Impero romano con sette imperatori (le teste) e dieci sovrani vassalli (le corni).

(Rossano, ed., 1963: 342)

Il fatto è che il medievale non sapeva, non voleva leggere il testo in tal modo, e faceva esattamente il contrario. Anzitutto perché era all'oscuro di quelle tradizioni orientali che il filologo oggi possiede con chiara coscienza storica ed etnografica: e quindi se il testo diceva dieci corni e sette teste, l'espressione andava presa alla lettera. Secondo perché, già ai tempi di Beato, e ancor più da Beato in avanti, il pensare per immagini era il modo favorito – e per vaste masse di analfabeti, anche ricchi e potenti, che posavano gli occhi sul manoscritto miniato o su qualsiasi

altra rappresentazione figurativa, era il modo privilegiato, l'unico con cui capire, memorizzare il sacro testo. Era dunque necessario – specie per chi aveva preoccupazioni pedagogiche – concepire eventi e personaggi come visivamente dettagliati in ogni minimo particolare. Quanto più il particolare era mostruoso o mirifico, tanto più l'immaginazione ne veniva risvegliata, e la passione decifratrice accresciuta. Un simbolo visivo pieno di particolari deve necessariamente essere più ricco di significati, come del resto accade nei sogni. E come del resto accadeva nella tradizione mnemotecnica latina (e greca), che il Medioevo conosceva parte dai testi superstiti e parte per sentito dire, per la quale una conoscenza, per essere immagazzinata nella memoria, doveva essere associata a una scena, quanto più sorprendente e terribile (vedi Rossi, 1960; Yates, 1966; Carruthers, 1990).

Non diremo, come potrebbe invitare a pensare una sopravvalutazione dell'influenza delle mnemotecniche, che tutta la tradizione apocalittica altro non sia che il tentativo di fissare in immagini memorabili alcuni principi morali ed escatologici. Ma possiamo dire che la passione medievale per la *imagerie* apocalittica nasca anche da influenze mnemotecniche.

Beato si poneva dunque innanzi al testo nello spirito opposto a quello del moderno esegeta: le scene *devono* essere tradotte in quadri visivi, ci si deve preoccupare dell'effetto figurativo che ne consegue, perché la crittografia, il rebus mistico, dipendono anche da questo effetto. E se ci sono dieci corna e sette teste occorre pur chiedersi come le cifre, in sé incongruenti, trovino una congruenza figurativa. Il problema del miniatore, che deve risolvere figurativamente il problema, è lo stesso del commentatore, che deve risolverlo simbolicamente. E spesso l'impasse del commentatore nasce dal fatto che egli pensa a tradurre il testo con la mentalità dell'illustratore. L'*Apocalisse* di Beato è un esempio lampante di questo fatto.

Andiamo a vedere come questo impulso a tradurre il testo in immagini chiare porti a tradire il testo. Iniziamo dall'inizio della visione giovannea, l'Assiso in trono, coi quattro Viventi, e partiamo dalla sua fonte più probabile ed evidente la visione di Ezechiele (*Ezechiele* 1, 4-26).

Egli ci parla di una gran nube e un turbinio di fuoco in mezzo a cui si scorge “come un balenare di elettro incandescente”. E al

centro appaiono quattro esseri animati, tutti di sembianza umana, ciascuno con quattro facce e quattro ali, le gambe diritte e zoccoli di vitello splendenti come bronzo. Sotto le ali, ai quattro lati, hanno mani d'uomo. E questi esseri animati (che poi la tradizione e le traduzioni chiameranno di solito Viventi) non si volgono mai indietro, ma ciascuno va diritto avanti a sé.

Sino a qui la visione sembra raffigurabile. Ma ecco che il profeta ci dice che i quattro, oltre ad avere tutti “fattezze d'uomo”, mostrano fattezze di leone a destra e di toro a sinistra e al contempo ciascuno di loro ha fattezze d'aquila. Le loro ali sono spiegate verso l'alto; ciascuno ha due ali che si toccano e due che coprono il corpo. Tra quei Viventi si agitano carboni ardenti simili a torce.

Altro fatto imbarazzante: benché Ezechiele abbia detto che i quattro andavano dritto e non si volgevano mai indietro, ora ci dice che essi “andavano e venivano come un baleno”, e sul terreno appariva una ruota al fianco di ciascuno, e le ruote avevano aspetto di topazio e tutte sembravano una ruota in mezzo a un'altra ruota. Si muovevano in quattro direzioni, senza bisogno di voltare nel muoversi, e i cerchi di tutte e quattro erano pieni di occhi tutt'intorno. Quando i Viventi si muovevano, anche le ruote si muovevano con loro e, quando essi si alzavano da terra, anche le ruote si alzavano. “Dovunque lo spirito le avesse spinte, le ruote andavano e ugualmente si alzavano, perché lo spirito dell'essere vivente era nelle ruote”.

Come diremo dopo, è evidente che Ezechiele non sta, per così dire, descrivendo un quadro, bensì raccontando una serie di eventi onirici.⁵ Ma concludiamo: ora, sulle teste dei Viventi, nel firmamento, appare come una pietra di zaffiro in forma di trono su cui siede una figura dalle sembianze umane – dai fianchi in su splendido come l'elettro e dai fianchi in giù come di fuoco. È circondata da uno splendore simile a un arcobaleno in un giorno di pioggia. Tale, dice Ezechiele, “mi apparve l'aspetto della gloria del Signore”. E vedendo questa gloria egli cade con la faccia a terra e ode una voce che gli parla.

È la stessa visione che ritorna, in forma più breve, nell'*Apocalisse* (4, 2-8), salvo che Giovanni sembra partire da dove Ezechiele finiva. Appare subito un trono nel cielo, e sul trono Uno sta seduto, simile nell'aspetto a diaspro e cornalina. Un

arcobaleno simile a smeraldo avvolge il trono. Attorno al trono ci sono ventiquattro seggi e sui seggi stanno seduti ventiquattro vegliardi avvolti in candide vesti con corone d'oro sul capo. Dal trono (davanti a cui ardono sette lampade accese, simbolo dei sette spiriti di Dio) escono lampi, voci e tuoni. Davanti al trono vi è come un mare trasparente simile a cristallo. *In mezzo al trono e intorno al trono* ecco i quattro Viventi, pieni d'occhi davanti e di dietro. Il primo vivente è simile a un leone, il secondo ha l'aspetto di un vitello, il terzo quello di un uomo, il quarto è simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri hanno ciascuno sei ali, e intorno e dentro sono costellati di occhi...

La versione latina nella quale lo leggeva Beato era questa (*Commentarius* III, S 266, B 442; S 267, B 459), e occorre riportarla per capire come procede la sua lettura, anche se il testo di cui disponeva appare differente da quello della Vulgata (corsivi miei):

Et ecce thronus positus erat in caelo, et supra thronum sedens, et qui sedebat similis erat aspectui lapidi iaspidis et sardino; et iris in circuitu sedis, similis aspectui zmaragdino; et in circuitu throni vidi sedes viginti quattuor, et supra sedes viginti quattuor seniores sedentes in veste alba, et in capitibus eorum coronas aureas. Et de sede procedunt fulgura et voces et tonitrua. Et septem lampades ignis ardentis, qui sunt septem spiritus Dei. Et in conspectu throni sicut mare vitreum simile cristallo. Et vidi *in medio throni et in circuitu throni* quattuor animalia plena oculis ante et retro. Animal primum simile leonis, et secundum animal simile vituli, et tertium animal habens faciem hominis, et quartum animal simile aquilae volantis. Haec quattuor animalia singula eorum habebant alas senas: et in circuitu et intus plena sunt oculis.

A prima vista quello di Giovanni sembra un calco da Ezechiele, salvo che, se per Ezechiele ciascuno dei quattro Viventi ha il volto di tutti e quattro i diversi animali, Giovanni rende la stessa visione più facilmente rappresentabile per immagini: ciascuno dei quattro ha il volto di un animale diverso. In Ezechiele gli animali hanno quattro ali, in Giovanni sei,⁶ e naturalmente su queste sei ali, dopo essersi stupito che non corrispondano alla specie dei quattro animali (compresa l'aquila, che dovrebbe averne due sole), Beato si sbizzarrisce in interpretazioni allegoriche. Inoltre per Giovanni gli occhi non sono sulle ruote, né sulle ali delle quattro creature, ma sulle creature stesse, perché l'aggettivo neutro di *plena oculis* non può riferirsi alle *alae* bensì agli *animalia*

(e d'altra parte il testo greco di 4, 6 conferma questa lettura).

Tuttavia Giovanni non riesce del tutto a sottrarsi all'influenza del testo di Ezechiele. Davanti al trono vi è come un mare trasparente simile a cristallo e "in mezzo al trono e intorno al trono" stanno i Vegliardi. L'espressione si trova anche nel testo latino usato da Beato ("in medio throni et in circuitu throni"). La cosa sembra oscura, perché sul trono c'è l'Uno, e non si vede come possano starvi *in medio* nello stesso tempo i Viventi. Per superare l'imbarazzo, ecco che un traduttore moderno (Angelini, 1969) elimina il secondo accenno al trono e traduce in modo che pare che i Viventi non stiano in mezzo al trono, ma in mezzo al mare di cristallo che si stende di fronte al trono: "In faccia al trono stendevasi ondosso un mare di trasparente cristallo, e in mezzo e intorno erano quattro Viventi pieni d'occhi avanti e di dietro." E si tratta di violenza fatta al testo in modo da renderlo più ragionevole. Ma perché una visione deve essere ragionevole?

Naturalmente a questo punto Beato osserva perplesso che *quaestio oritur*, nasce un problema, e ne esce rilevando come quello che viene chiamato ora trono ora *sedes*, altro non è che la Chiesa, su cui sta ovviamente Cristo Signore, ma in cui albergano, per sua generosità, anche i vangeli, e gli evangelisti, e i Seniori, che non possono vivere al di fuori della Chiesa.⁷

Soluzione forse elegante, ma in contrasto col resto del suo metodo esegetico che è appunto quello di "vedere" e spazializzare i dati del racconto. Prova ne sia che il miniatore, a sua volta, non sappia come uscirne, e in tavole diverse diversamente rappresenti questo problema topologico.

Per esempio (nel Beato di Ferdinando e Sancha di Madrid – ed è il caso più comune nei vari altri *Beati*), per esigenze di inquadratura i Seniori sono ridotti da dodici a otto, e vi è solo una ruota centrale. Come in molti Beati, l'Assiso diventa un agnello (perché Beato lo identifica con Cristo), ma non è chiaro se vengano rappresentati gli occhi, se occhi debbano intendersi quelli intorno al trono dell'agnello oppure quelli che appaiono sulle ali dei quattro *animalia*. Ma, ciò che più conta, il miniatore non riesce a rendere il senso di movimento che il testo verbale suggerisce, e cioè il fatto che i quattro Viventi evidentemente si muovono, e appaiono a volta a volta in mezzo e intorno al trono.

Un caso più interessante è quello del Beato di San Millán, dove,

con bella torsione di gusto espressionista, il miniatore cerca almeno di rendere il movimento degli animali: non li fa passare *sul* trono ma almeno suggerisce che si muovano turbinosamente *intorno* al trono dell'Agnello.

Nel Beato di San Severo l'artista tenta in qualche modo di rendere il movimento di almeno una delle quattro creature, mostrandoci il leone in procinto di invadere l'area circolare del trono. E si vedano, nelle illustrazioni di questo volume, le immagini 3, 4 e 5 della sezione 5, "I Beati".

La cultura medievale trova difficoltà a tradurre in immagini i testi biblici perché essa nasce dalla cultura greca, che è eminentemente visuale. Ogni epifania del sacro, nella Grecia classica, si realizza sotto forma di immagine e – per ovvie ragioni – di immagine fissa. Non a caso è nella cultura greca che nasce e prospera il genere letterario dell'*ékphrasis*, come descrizione minuta di statue o dipinti, in modo da renderli – grazie al linguaggio verbale – quasi visibili. Al contrario la cultura ebraica era eminentemente orale. Nel *Timeo* platonico il Demiurgo crea l'universo avvalendosi di figure geometriche, mentre nella Bibbia è attraverso un atto di parola che Dio crea il mondo. I greci *vedevano* i loro dèi, Mosè di Dio *ascolta* solo la voce.

Ora una voce può certamente evocare immagini, ma queste immagini non saranno allora necessariamente immobili. D'altra parte sia Ezechiele che Giovanni dicono di avere avuto una visione, non dicono di avere veduto una galleria di immagini fisse. E non a caso non si esprimono al presente, come chi stia descrivendo una immagine che è ancora davanti a loro occhi, ma al passato o all'imperfetto, come faremmo noi se raccontassimo un sogno, dove gli eventi si susseguono. Ogni esperienza visionaria è di natura onirica e quanto il veggente vede ha tutto il *flo*u e l'imprecisione di quanto si vede in un sogno. Oggi diremmo che la visione si manifesta come un evento *cinematografico*, in cui le immagini si dispongono in successione. Ecco dunque come è possibile vedere Uno in trono, a cui per dissolvenza incrociata si sovrappongono poi i Viventi, nella sequenza successiva tutto avendo ancora cambiato posto, l'Uno di nuovo in trono, i Viventi intorno, e l'Agnello tra i due. Tutta l'*Apocalisse* ha questo andamento onirico, gli eventi si ripetono anche più volte, la Bestia è data come morta e ancora la si vede impegnata in

combattimento, Babilonia è detta crollata ed è ancora là che attende il suo castigo, e così via.

Si rilegga la visione come la descrizione di una sequenza in movimento (si ricordi che in Ezechiele si diceva che “gli esseri andavano e venivano come un baleno”), e tutte le contraddizioni spariranno. È una vicenda di movimenti e metamorfosi. L’immagine del sogno avrebbe potuto servire di guida a Beato per risolvere il suo rebus, ma Beato pensava a immagini spazializzate e immobilizzate sincronicamente senza decorso temporale che le alterasse.

4 In realtà in *Apocalisse* 13 la Bestia ha dieci corna e sette teste. Tra tante teste e tante corna anche Rossano si è confuso.

5 A essere benevoli. Chi scrive non riesce a sottrarsi al sospetto che, come accade leggendo altre visioni di filosofi arabi, lo scrivente “veda” sotto l’influsso di qualche erba. Ma il testo è quello che dice, e i profeti non possono essere sottoposti ad alcun test di carattere chimico.

6 Giovanni fonde diverse visioni e in questo caso si ispira a Isaia 6, 2. Cfr. il commento di Edmondo Lupieri a *L’Apocalisse di Giovanni*, Milano, Vallamondadori, 1999.

7 “Sed quaestio oritur, quomodo haec *quattuor animalia et in medio throni et in circuitu throni* plena oculis ante et retro scribuntur, nisi pro locis spiritaliter intelligantur. Quod si localiter secundum litteram intellecta fuerint, errorem faciunt. Iam enim supra dixerat in medio throni sedentem Christum et per circuitum throni seniores: nunc autem dicit in medio throni animalia et per circuitum throni eadem animalia. Sed si aurem cordis adponitis, haec omnia conoscitis esse spiritalia, quia solum de capite dixit et membris. Thronum enim graece dicitur, latine sella interpretatur, quem hic aliquando sedem, aliquando thronum dicit, ubi Christus sedeat. Hic thronus ecclesia est, supra quam Christum sedere dicitur. Et haec animalia, que dicit *in medio throni et in circuitu throni*, eadem esse animalia, id est, in medio ecclesiae evangelia et per circuitum ostendit mixta esse et unum omnia” (*Commentarius* III, S 281-282, B 467-68).

3. ALTRE VISUALIZZAZIONI IMPOSSIBILI

Naturalmente non è solo Beato a voler tradurre in immagini rappresentabili le visioni bibliche. Si veda cosa accade con la descrizione del Tempio. Il Tempio non appare nell'*Apocalisse*, e Beato non ne parla, ma certamente ispira a Giovanni la visione della Gerusalemme Celeste. Ora, tutti i tentativi medievali di visualizzare le diverse descrizioni bibliche del Tempio soffrono della stessa malattia di Beato: voler vedere come immagini fisse quelle che erano visioni oniriche e metamorfiche.

Del Tempio di Gerusalemme si danno due descrizioni minuziose, l'una nel *Libro dei Re* (I, 6) e l'altra nella visione di Ezechiele.

La descrizione del *Libro dei Re* è più precisa, diremmo oggi più *friendly*, di quella di Ezechiele:

Il tempio costruito dal re Salomone per il Signore, era lungo sessanta cubiti, largo venti, alto trenta. Davanti al tempio vi era un atrio lungo venti cubiti, in base alla larghezza del tempio, ed esteso per dieci cubiti secondo la lunghezza del tempio.

Fece nel tempio finestre quadrangolari con grate. Intorno al muro del tempio fu costruito un edificio a piani, lungo la navata e la cella. Il piano più basso era largo cinque cubiti, quello di mezzo sei e il terzo sette, perché le mura esterne, intorno, erano state costruite a riseghe, in modo che le travi non poggiassero sulle mura del tempio. Per la sua costruzione si usarono pietre lavorate e intere; durante i lavori nel tempio non si udì rumore di martelli, di piccone o di altro arnese di ferro. La porta del piano più basso era sul lato destro del tempio; per mezzo di una scala a chiocciola si passava al piano di mezzo e dal piano di mezzo a quello superiore. In tal modo Salomone costruì il tempio; dopo averlo terminato, lo ricoprì con assi e travi di cedro. Innalzò anche l'ala laterale intorno al tempio, alta cinque cubiti per piano; la unì al tempio con travi di cedro.

(trad. it. da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano)

Non così accade con la descrizione di Ezechiele (40, 5-49 e 41, 1-26), che tuttavia, e proprio a causa della sua apparente incoerenza, pare sfidare gli esegeti ai più spericolati esercizi di

lettura.

Ed ecco il tempio era tutto recinto da un muro. La canna per misurare che l'uomo teneva in mano era di sei cubiti, d'un cubito e un palmo ciascuno. Egli misurò lo spessore del muro: era una canna, e l'altezza una canna. Poi andò alla porta che guarda a oriente, salì i gradini e misurò la soglia della porta; era una canna di larghezza. Ogni stanza misurava una canna di lunghezza e una di larghezza, da una stanza all'altra vi erano cinque cubiti: anche la soglia del portico dal lato dell'atrio della porta stessa, verso l'interno, era di una canna. Misurò l'atrio della porta: era di otto cubiti; i pilastri di due cubiti. L'atrio della porta era verso l'interno.

Le stanze della porta a oriente erano tre da una parte e tre dall'altra, tutt'e tre della stessa grandezza, come di una stessa misura erano i pilastri da una parte e dall'altra. Misurò la larghezza dell'apertura del portico: era di dieci cubiti; l'ampiezza della porta era di tredici cubiti. Davanti alle stanze vi era un parapetto di un cubito, da un lato e dall'altro; ogni stanza misurava sei cubiti per lato. Misurò poi il portico dal tetto di una stanza al suo opposto; la larghezza era di venticinque cubiti; da un'apertura all'altra; i pilastri li calcolò alti sessanta cubiti, dai pilastri cominciava il cortile che circondava la porta. Dalla facciata della porta d'ingresso alla facciata dell'atrio della porta interna vi era uno spazio di cinquanta cubiti. Le stanze e i pilastri avevano finestre con grate verso l'interno, intorno alla porta, come anche vi erano finestre intorno che davano sull'interno dell'atrio. Sui pilastri erano disegnate palme.

(trad. it. da *La Bibbia di Gerusalemme*, cit.).

E così via. Ora si provi, con un metro in mano e una tabella di conversioni delle misure, a ricostruire un modellino del Tempio. I medievali, tra l'altro, non avevano una tabella di riconversione delle misure, a parte le deformazioni dei dati che potevano arrivare loro attraverso le molteplici traduzioni, e trascrizioni di traduzioni, che avevano a disposizione. Ma anche un architetto dei nostri giorni avrebbe difficoltà a tradurre queste istruzioni verbali in un progetto disegnato.

È interessante vedere gli sforzi che gli allegoristi medievali fanno per *vedere* il Tempio quale lo descrive Ezechiele (e per vederlo addirittura tentano di provvedere istruzioni per una ideale ricostruzione; vedi De Lubac, 1959-64, II, 7, 2). La stessa tradizione ebraica ammetteva l'impossibilità di una lettura architettonica coerente; nel XII secolo Rabbi Solomon ben Isaac ammetteva che nessuno potesse comprendere alcunché sulla disposizione delle camere settentrionali, dove iniziassero a ovest e quanto si estendessero a est, e dove iniziassero all'interno e quanto si estendessero all'esterno (cfr. Rosenau, 1979). D'altra

parte lo stesso Ezechiele non dice di aver visto una costruzione vera e propria ma un “*quasi aedificium*”, e già i Padri, come ammettevano che non potesse essere spiegata letteralmente la visione dei quattro Viventi, così dicevano che le misure dell’edificio erano inconcepibili in termini fisici, perché ad esempio le porte avrebbero dovuto essere più larghe dei muri.

Pertanto interpreti come Ugo di Fouillooy, nel suo *De claustro animae* (XII secolo), benché si basi sul *Libro dei Re* I, 6 (meno confuso e confusivo della visione di Ezechiele), si limitano a fare un’analisi dei significati mistici del Tempio. Esso è il corpo di Cristo e di ogni cristiano (“*nostrum spirituale templum*”), i cedri del Libano rappresentano gli uomini più gloriosi di tutti i tempi, i muratori di Hiram che avevano tagliato le pietre sono i buoni monaci che sanno ridurre le irregolarità e le imperfezioni delle pietre originarie (vale a dire le anime dei loro fratelli) facendole eguali e armonicamente disposte. Lo splendore dei metalli e dei gioielli è lo splendore della carità. Tagliare le pietre significa tagliar via i vizi umani. Salomone usa trentamila operai e questo numero è la combinazione di 3 e 10 e – senza parlare delle significazioni mistiche della decade – tre è il numero della Trinità, delle tre virtù evangeliche (elemosina, digiuno e orazione), e delle tre virtù della lettura, della meditazione e della predicazione, e così via.

Di fonte alle misure del Tempio, anziché cercare di interpretarle letteralmente, Ugo commenta il significato di quelle dimensioni: “*Longitudo domus est longanimitas boni operis in exilio hujus peregrinationis. Latitudo est charitas [...] celsitudo altitudinis est spes de praemio aeternae retributionis*” (*De claustro animae* XVII, PL 176, col. 1118).

Eppure altri si sono affaticati a ricostruire il Tempio perché, se si accettava il principio esegetico (di origine agostiniana) che, quando nella Scrittura si trovavano espressioni apparentemente troppo minuziose e fondamentalmente inutili, come per esempio numeri e misure, si doveva intravederne un senso allegorico, bisognava riconoscere che l’allegoria biblica era *in factis* e non *in verbis* – e dunque che una canna fosse di sei cubiti non era affermazione verbale e *flatus vocis*, bensì un fatto che si era veramente verificato e che Dio aveva così predisposto perché noi potessimo interpretarlo allegoricamente. Pertanto il tempio

doveva poter essere ricostruito realisticamente, altrimenti questo avrebbe significato che la Scrittura ci aveva mentito.

Ed ecco che – polemizzando coi Padri che consigliavano di limitarsi a una lettura spirituale – Riccardo di San Vittore nel suo *In visionem Ezechielis*, per poter ricondurre a descrizione realistica il “quasi” edificio descritto dal profeta, si affanna a rifar calcoli e a riproporre piani e spaccati, decidendo che quando due misure non coincidono una deve essere riferita all’intero edificio e l’altra a una sola delle sue parti, e compie il tentativo disperato (e destinato all’insuccesso) di ridurre il *quasi* edificio a qualcosa che un maestro muratore medievale avrebbe potuto costruire (cfr. De Lubac 1959-64, II, 5, 3).⁸

⁸ Il tentativo di Riccardo farà scuola anche quando dai manoscritti si passerà al libro a stampa. Si vedano per esempio i disegni cinquecenteschi di *Ricardi sancti Victoris Omnia opera*, Paris, Johannis Petit, 1518, e le lussureggianti reinterpretazioni proto-barocche nei tre volumi di Geronimo Prado et Giovanbattista Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus Opus*, Roma 1596.

4. LA GERUSALEMME DI BEATO

Quanto alla Gerusalemme Celeste, il pensiero cristiano aveva trasformato la Gerusalemme biblica in una immagine teologica, idealizzando e per così dire disincarnando la città reale e storica. La prima trasformazione di Gerusalemme appare alla fine dell'*Apocalisse* (21), dove ci si dice che il suo splendore era simile a quello di una pietra preziosissima, che aveva mura grandi e alte; dodici porte, e alle porte dodici angeli. Tre porte erano a oriente, tre a settentrione, tre a mezzogiorno e tre a occidente. Le mura della città avevano dodici fondamenti, e su quelli stavano i dodici nomi di dodici apostoli dell'Agnello. La città era quadrata, di dodicimila stadi per lato, e le mura di centoquarantaquattro cubiti. Le mura erano di diaspro e la città d'oro puro, i fondamenti delle mura erano adorni di diaspro, di zaffiro, di calcedonio, di smeraldo, di sardonio, di sardio, di crisolito, di berillo, di topazio, di crisopazio, di giacinto e di ametista. Le dodici porte erano ciascuna fatta da una perla sola, la piazza della città era d'oro puro, simile a cristallo trasparente.

La città non ha bisogno di sole, né di luna che la illumini, perché è illuminata dalla gloria di Dio e l'Agnello è la sua lampada.

In tal senso Gerusalemme cessa di essere un luogo geografico per divenire l'immagine della Città Celeste. La sua descrizione è, più che urbanistica, architettonica, con particolare insistenza sull'aspetto estetico. Descrizione che è peraltro ispirata a quella del tempio di Ezechiele, dove la costruzione non appare rettangolare, come in altri testi biblici, bensì basata su forme quadrate.

La visione della Gerusalemme Celeste non poteva non affascinare Beato di Liébana e, naturalmente, anche a secoli di distanza, i suoi miniatori.

Ma più che altro egli pare affascinato da tre aspetti di Gerusalemme: la sua perfezione tetragonale, le sue misure, e lo splendore delle sue pietre preziose e delle sue decorazioni auree.

In effetti Beato anticipava una estetica dei tre criteri della bellezza, l'integrità, la proporzione e la luce, ma non aveva le categorie filosofiche che gli permettessero di mettere a fuoco le ragioni della sua ammirazione. Egli procedeva pertanto per interiezioni confuse e calcoli imprecisi.

L'aspetto principale di Gerusalemme sembra essere il fatto che essa riluce come una gemma ma senza ricevere luce dall'esterno. Gerusalemme per brillare non ha bisogno dell'illuminazione stellare, essa irradia luce dal proprio interno come un'anima interiormente illuminata dalla grazia. Le dodici porte sono immagini dei dodici apostoli, dei dodici profeti e delle dodici tribù di Israele.

Dodici porte, dodici angoli delle porte (una misura che Beato trae da chissà dove, senza alcun supporto scritturale) e dodici fondamenta, danno il numero di 36, tante quante furono le ore che Cristo aveva trascorso nel sepolcro. La città è quadrata per ricordare i quattro vangeli, dato che la sua ampiezza è uguale alla sua profondità. Beato, seguendo la Vulgata che parla di 12.000 per 12.000 stadi – decide di decuplicare 12 per ottenere 120, che è il numero delle anime che hanno ricevuto (secondo gli *Atti degli Apostoli*) lo Spirito Santo. Quindi egli aggiunge a 120 i 24 Seniori dell'Apocalisse, e così ottiene 144, che è il numero di cubiti che misurano le mura di Gerusalemme. E si potrebbe procedere e mostrare come, per Beato, ogni numero, ogni dettaglio dell'orientamento della città permetta di scoprire nuove e prodigiosi allusioni allegoriche.⁹

Per ottenere un risultato “leggibile” Beato non esita a ricorrere a citazioni presentate come fedeli, e tuttavia alterate sia pur di poco, cambiando una parola, eliminando un inciso, mutando una declinazione.

⁹ L'uomo medievale non poteva godere di alcun tesoro e armonia architettonica se non sentendolo negli stessi termini in cui l'apostolo aveva descritto la Gerusalemme Celeste. Valga per tutti l'esempio di Suger, abate di Saint-Denis (XII secolo), che nel *Liber de rebus administratione sua gestis* e nel *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionisii* (PL 186), nel parlarci dei sentimenti che prova di fronte ai tesori che ha raccolto per la sua chiesa, esplicitamente cita la Gerusalemme e il Tempio, considerandosi orgogliosamente un secondo Salomone e parlando della sua chiesa come di un secondo tempio.

5. MILLE ANNOS

Quello che rende affascinante l'*Apocalisse* al Medioevo è l'ambiguità sostanziale del suo capitolo 20 (1-15), che qui converrà riportare per intero, nella versione latina che perveniva a Beato (peraltro monca in alcuni punti rispetto alla Vulgata che conosciamo):

Et vidi angelum descendentem de caelo habentem clavem abyssi et catenam magnam in manu sua. Et tenuit draconem set anguem antiquum, qui est diabolus et Satanas et ligavit per annis mille. Et misit eum in abyssum et clusit et signavit super eum ne seducat amplius gentes usque dum finiantur mille anni. Post haec oportet eum solvi modico tempore.

Et vidi thronos et sederunt super eos, et iudicium datum est eis. Et vidi animas occisorum propter testimonium Ihesu et propter verbum Dei: et quicumque non adoraverunt bestiam neque imaginem eius non acceperunt notam super frontem suam aut super manum suam vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annos.

Beatus et sanctus qui habet partem in resurrectione prima: in eis secunda mors non habebit potestatem: sed erunt sacerdotes Dei et Christi et regnabunt cum eo mille annos.

Et cum finiti fuerint mille anni solvetur Satanas de custodia sua et exiet seducere gentes quae sunt in quattuor angulos terrae, Gog et Magog (et congregabit eos in proelium) quorum est numerus sicut harena maris.

Et ascenderunt in altitudinem terrae et circumdederunt castra sanctorum et dilectam civitatem. Et descendit ignis a Deo de caelo et comedit inimicos suos: et diabolus seducens eos missus est in stagnum ignis et sulfuris ubi et bestia et pseudoprofeta: et punientur die ac nocte in saecula saeculorum.

Et vidi thronum magnum et album et candidum, et sedentem super eum, cuius a facie fugit terra et caelum et locus non est inventus eius. Et vidi mortuos, magnos et pusillos, stantes in conspectu throni. Et libri aperti sunt: et alius liber apertus est, qui est vitae. Et iudicati sunt mortui ex his quae scripta sunt in libris, secundum opera sua.

Et dedit mare mortuos suos, et mors et infernus dederunt mortuos suos.

Et mors et infernus missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda. Qui non est inventus in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis.¹⁰

Interpretato alla lettera, questo capitolo potrebbe dire che, a un certo punto della storia umana, Satana verrà imprigionato e per

tutto il periodo in cui resterà imprigionato si realizzerà sulla terra il regno del Messia, a cui partecipano tutti gli eletti, premiati con una “prima risurrezione”. Questo periodo durerà i mille anni della cattività del diavolo. Poi il diavolo verrà liberato per un certo tempo, quindi di nuovo sconfitto. A questo punto Cristo in trono darà inizio al Giudizio Universale, la storia terrena si compirà e (siamo all’inizio del capitolo 21) ci sarà un nuovo cielo e una nuova terra e cioè l’avvento della Gerusalemme Celeste.

Il problema, per i cristiani dei primi secoli, è se i mille anni del regno messianico fossero ancora da venire oppure non fossero già quelli che stavano vivendo. Se era valida la prima interpretazione si doveva attendere una Seconda Venuta del Messia e una sorta di età dell’oro (che d’altra parte era stata promessa da tante religioni antiche) poi un ritorno preoccupante del demonio e del suo falso profeta, l’Anticristo (come la tradizione gradatamente tenderà a chiamarlo, anche se l’*Apocalisse* cita in effetti solo un falso profeta). E infine il Giudizio e la fine dei tempi. E questa è la lettura che dominerà con alterne vicende sino ad Agostino.

Nel IV secolo prende piede l’eresia donatista. È vero che essa si batte contro i ministri del culto indegni, asserendo che i sacramenti da essi somministrati non sono validi, ma negare validità agli atti liturgici di gran parte della Chiesa ufficiale opponendole la purezza di una comunità rigoristicamente virtuosa e illuminata dallo Spirito Santo, significa alla fin fine opporre una Gerusalemme Celeste (ventura) alla nuova Babilonia rappresentata dalla Chiesa.

La risposta di Agostino (*De civitate Dei* XX) è che né la Città di Dio né il millennio sono eventi storici che si realizzeranno in questo mondo; sono eventi mistici. Il millennio di cui parlava Giovanni rappresenta il periodo che va dall’Incarnazione alla fine della storia, quindi è quello che *si sta già vivendo*, è quello in atto, già pienamente attuato nella Chiesa. Agostino non pensa a discernere nella quotidianità storica i membri perfetti della città perfetta dai reprob; sa che la storia umana è impastata di errore e peccato, anche la storia dei giusti che cercano la salvezza congregandosi nel corpo della Chiesa. Così la storia terrena non sarà il luogo di una battaglia per il predominio della città celeste – l’Armageddon non è di questa terra.¹¹

Ma così facendo Agostino apre la strada a due suggestioni

maestose. La prima concerne proprio la possibilità terrena di quella Città di Dio che egli aveva dimostrato non essere cosa di questo mondo. Accade ad Agostino come a molti polemisti, che per confutare un argomento scrivono un libro destinato a tale successo che l'argomento ne rimane, non diremo rafforzato, ma in ogni caso pubblicizzato. Così che vedremo nel corso della storia successiva il tema delle due città affascinare riformatori e rivoluzionari, tutti convinti che la Città di Dio debba realizzarsi subito e a opera dei migliori: ergo, una grande battaglia, un Armageddon in terra, una rivoluzione.

La seconda suggestione concerne l'avvento immediato del Giudizio Universale, e quindi l'attesa dell'anno Mille. Se il millennio non è una promessa, ma si svolge qui e ora, a interpretare rettamente l'*Apocalisse* la prima cosa che deve succedere è la Fine del Mondo. Che poi gli interpreti discordino sul computo matematico, se mille anni significhino una cifra indefinita o precisa, se vadano computati dalla Nascita, dalla Passione, dall'inizio o dalla fine delle persecuzioni, se quindi siano mille, millequattrocento, milletrentatré, ciò non toglie che prima o poi la fine del mondo, debba arrivare.

La storia dell'*Apocalisse* nel Medioevo si muove tra queste due letture possibili con un'alternanza di euforia e disforia, e un senso di perenne attesa e tensione. Perché, o Cristo deve ancora arrivare per regnare mille anni in terra o è già arrivato ma in tal caso ci si deve attendere abbastanza preso un ritorno del Diavolo e la fine del mondo.

In questo contesto scrive il suo commento Beato. La storia ci dice che egli lo scrive per precise ragioni teologiche. Elipando, arcivescovo di Toledo, e Felice, vescovo di Urgel, hanno ripreso in quegli anni una vecchia eresia, l'adozionismo, che nega la divinità del Verbo, ridotto al rango di figlio adottivo del Padre. Gli adozionisti spagnoli sono "mitigati" e, mentre accettano che il Verbo sia figlio naturale del Padre, vedono Cristo in quanto uomo come semplice figlio adottivo.

Beato trova nell'*Apocalisse* un testo adatto a mostrare un Cristo nel pieno della sua consustanziale divinità e figliolanza, e usa il suo commento come arma di battaglia. Vince, perché ottiene che più tardi Carlo Magno convochi ben due concili e un sinodo, in Germania e in Italia, nel corso dei quali gli adozionisti vengono

condannati – e questo può certo spiegare perché in quegli anni il commento abbia fatto rumore.

Beato si sofferma con ardore lirico in una parata di alta retorica medievale sul “qui est, qui erat et qui venturus est” e di qui, anche se non consequentemente, trae la prova della divinità del Cristo. Ma quello che lo affascina è che Cristo è *venturus ad iudicandum* – e quando arriva al capitolo 20 dell'*Apocalisse*, ovvero all'ambigua profezia del millennio, esordisce addirittura con una invocazione a Dio affinché non gli permetta di cadere in errore. Egli sa che sta toccando un punto sostanziale.

Il testo gioanneo gli dice anzitutto che l'angelo chiude il diavolo nell'abisso “usque non finiantur mille anni”, poi dice che gli uccisi per testimonianza di Gesù e coloro che non adorarono la bestia “vixerunt et regnaverunt cum Christo mille annos”. Poi specifica che questo regno è la “resurrezione prima” che è il battesimo, e conclude “et regnabunt cum eo mille annos”. Beato ammette che questi mille anni vanno computati dalla passione del Signore e sono pertanto quelli del regno terreno della Chiesa, come voleva Agostino. Ribadisce più volte che il millennio di cui si parla sia per il diavolo che per i beati è quello in cui lui e i suoi lettori stanno vivendo: “regnant cum Domino et hic et in futuro”, “hos mille annos de hoc mundo dixit, non de perpetuo speculo”, “regnaturam ecclesiam mille annos, id est usque ad finem istius mundi”, “dicturos est regnabunt, ut ostenderet qui sunt isti mille anni”. E così via.

Per chiarire senza equivoci questo punto egli fa una sottile analisi dei tempi verbali, perché in un certo punto Giovanni dice che i beati “hanno regnato” per mille anni e in un altro che “regneranno per mille anni”, ma Beato sa come comportarsi con le Sacre Scritture e ricorda che molte volte i profeti, parlando di quanto accadrà a Cristo, usano il passato remoto (“et diviserunt vestimenta mea”) mentre parlano ovviamente di qualcosa che deve ancora avvenire. In secondo luogo dice a più riprese che certamente mille è un esempio di sineddoche alla Ticonio, che probabilmente vuole dire un tempo più lungo, ma mette bene in chiaro che, anche se è un numero perfetto che indica un lungo periodo, mille è un numero che implica una fine e non allude al “perpetuum saeculum”.

Quindi, insiste Beato, Giovanni sta parlando del millennio in

corso e della fine di questo mondo. Psicologicamente parlando egli era, come lo definisce Camón Aznar, un ossessionato del millennio e al tempo stesso un razionalista, nel senso che voleva a tutti i costi ridurre le suggestioni visionarie del suo testo prediletto a messaggi tutti esplicabili. Ora un ossessionato del millennio non è tanto interessato al fatto che il millennio lo stiamo vivendo, ma che si approssima la sua fine.

Agostino, quasi seccato per la miopia letterale con cui i fanatici del millennio venturo leggevano il capitolo 20 (dice che molti hanno ridotto questo passo a una specie di ridicola favola; *De civitate Dei* XX, 7), risolveva con eleganza la questione: si tratta di una espressione figurata per indicare il periodo in cui la Chiesa vive nel mondo (né tentava profezie). Beato invece deve obbligare il testo di Giovanni a esprimere letteralmente questo concetto attraverso ogni parola, ogni desinenza verbale, ogni avverbio. Non è che voglia stravincere, vuole che il testo sia *manifestissime* trasparente.

Pertanto chi leggeva il testo di Beato era messo di fronte alla scadenza del millennio come a un fatto storico incontrovertibile, e possiamo anche capire perché il suo testo si diffonde e perché la maggior parte delle miniature che lo adornano vengono illuminate tra l'inizio e la fine del X secolo, e cioè nel periodo in cui si approssima la fine del primo millennio.¹²

Quanto Beato sia visionariamente immerso nel proprio gioco di echi verbali (citazioni bibliche, influenze patristiche, dispute bizantine) lo si vede dalla energia con cui si scaglia, per esempio, contro temibili eretici che sostenevano che il millennio va dall'Incarnazione in avanti, mentre per lui è palese che deve essere computato dalla Passione. Ma più ancora, lo si vede dalle pagine che dedica all'Anticristo.

Beato è dominato dall'idea dell'Anticristo, come si esplicita immediatamente in apertura (S 44, B 73): "Incipit tractatus de Apocalipsin Iohannis in explanatione sua a multis doctoribus et probatissimis viris illustribus, diverso quidem stilo, sed non diversa fide interpretatus, ubi de Christo et ecclesia et de antichristo et eius signis primum recognoscas." L'*Apocalisse* è un trattato sull'Anticristo e sui modi di riconoscerlo.

Su questo tema Beato non aveva soltanto i suggerimenti dell'*Apocalisse*. Al di là delle letture che si davano di alcuni

profeti biblici, dell'Anticristo gli parlavano i Vangeli e la prima lettera di Giovanni.¹³ Di profezie sull'Anticristo era ricca la letteratura patristica (si pensi al *De Antechristo* di Ippolito, III secolo), nonché altri testi più o meno spuri:

Questi sono i suoi tratti: la testa è come ardente fiamma, l'occhio destro è iniettato di sangue, il sinistro è di un verde felino e ha due pupille, bianche sono le sue palpebre, il labbro inferiore è grande, ha il femore destro debole, piedi grossi, il pollice schiacciato e allungato.

(*Testamento siriano di Nostro Signore Gesù Cristo*, V secolo, I, 4)

È piccolo, dalle gambe sottili, alto, un ciuffo di capelli grigi sulla fronte calva, le sopracciglia gli vanno alle orecchie, e ha un segno di lebbra sul dorso delle mani. Si trasformerà davanti a coloro che lo vedono: una volta sarà un giovinetto, un'altra un vecchio.

(*Apocalisse di Elia*, III secolo, 3, 15-17)

L'aspetto del volto è cupo, i capelli sono come punte di freccia, la fronte è accigliata, l'occhio destro è come la stella del mattino e il sinistro come quello di un leone. La bocca è larga un cubito, i denti sono lunghi una spanna e le dita sono come falci. Le sue impronte sono lunghe due cubiti e sulla fronte ha scritto: "Anticristo".

(*Apocalisse di San Giovanni Teologo*, V secolo)

È incerto se Beato conoscesse un frammento del X secolo, ms. del Monastero del Mont Saint Michel per cui i discepoli dissero a Gesù: "'Signore, dicci come sarà.' E Gesù disse loro: 'La sua statura sarà di nove cubiti. Avrà capelli neri raccolti come una catena di ferro. Avrà nella fronte un occhio splendente come l'alba. Il labbro inferiore sarà grosso e non avrà labbro superiore. Il mignolo della sua mano sarà il più lungo, il piede sinistro più largo. Pari sarà la sua postura'." Ma certamente conosceva Ireneo di Lione: "Quando questo Anticristo avrà devastato tutte le cose in questo mondo, regnando per tre anni e sei mesi e insediandosi nel tempio di Gerusalemme, allora sulle nubi del cielo, nella gloria del Padre, verrà il Signore e manderà nel lago di fuoco eterno i seguaci dell'Anticristo e porterà ai giusti l'epoca del regno e cioè il riposo" (*Adversus Haereses* V, 28-30; PG 7).

Ma Beato non si accontenta. Anzitutto si perde in una cabalistica incredibile, giocando su accenni numerologici del testo gioanneo, per fornire una specie di matrice matematica grazie alla quale identificare il nome dell'Anticristo venturo. In

secondo luogo, una volta detto che l'Anticristo deve venire, che distruggerà la comunità dei fedeli, che i santi avranno bisogno di tutto il loro spirito di martirio e perseveranza per resistergli, inizia un canto disteso per mostrare che l'Anticristo cercherà di restaurare la legge giudaica e sarà in definitiva un ebreo – in questo riprendendo un tema consueto a tutti i trattatisti apocalittici, certo, ma dimenticandosi con la massima tranquillità che in quegli anni il suo paese è frequentato da un Anticristo in carne e ossa, che sono gli invasori musulmani. E non si sa se non se ne sia accorto (perché in fondo il regno delle Asturie dove sta Liébana gravitava nell'orbita franca) oppure giochi con allusioni cifrate, perché il suo Anticristo non solo imporrà la circoncisione ma avrà anche la caratteristica di non bere vino (il che sembrerebbe alludere ai musulmani). Salvo che avrà anche quella di non gradire gli amplessi femminili (cosa su cui i maomettani avrebbero dissentito); e inoltre – accenno che non funziona né per maomettani né per ebrei – l'Anticristo, pur essendo *impurissimus*, sedurrà le genti predicando la sobrietà e la castità – col che Beato sembra piuttosto alludere a qualche eresia rigorista, magari neppure dei tempi suoi, ma combattuta da una delle sue fonti.

Ma il lettore di Beato non stava a controllare la coerenza del racconto. Voleva che gli si raccontasse dell'Anticristo. È che la fortuna di un testo viene spiegata anche da qualcosa che sta fuori del testo. Dopo il Mille il lettore medievale si compiacerà di storie di guerra d'amore e anche di magia, ma ai tempi di Beato l'*Apocalisse* faceva aggio sul *Cantico dei cantici*.

Ed ecco perché, probabilmente per influenza di Beato, appariranno nel X secolo il trattato di Adso de Montier-en-Der, *De ortu et tempore Antichristi*, dove si dirà che l'Anticristo nascerà dal popolo dei giudei e, nato dal connubio di un padre e una madre come tutti gli uomini e non, come alcuni dicono, da una sola vergine, sarà interamente concepito nel peccato. Nell'inizio del suo concepimento il diavolo entrerà nell'utero materno, per virtù diabolica sarà nutrito nel ventre della madre, e la potenza del diavolo sarà sempre con lui. E così come nella madre del nostro signore Gesù Cristo discese lo Spirito Santo e lo riempì della sua virtù, così il diavolo entrerà nella madre dell'Anticristo e tutta la colmerà, la circonderà, la farà propria, la possiederà fuori e

dentro in modo che, grazie alla cooperazione diabolica, essa lo concepisca a opera di uomo e colui che nascerà sia totalmente iniquo, malvagio, perduto. E per questo sarà detto figlio della perdizione. Egli avrà maghi, stregoni, divinatori e incantatori che, per ispirazione diabolica, lo educeranno in ogni iniquità, falsità e arte malefica:

Hic itaque Antichristus multos habet sue malignitatis ministros, ex quibus iam multi in mundo precesserunt, qualis fuit Antiochus, Nero, Domicianus. Nunc quoque, nostro tempore, Antichristos multos novimus esse. Quicumque enim, sive laicus, sive canonicus, sive etiam monachus, contra iusticiam vivit et ordinis sui regulam impugnat et quod bonum est blasphematur, Antichristus est, minister satane est. Sed iam de exordio Antichristi videamus. Non autem quod dico ex proprio sensu excogito vel fingo, [at] in libris diligenter relegendo hec omnia scripta invenio. Sicut ergo auctores nostri dicunt, Antichristus ex populo Iudeorum nascetur, de tribu scilicet Dan, secundum prophetiam dicentem: "Fiat Dan coluber invia, cerastes in semita." Sicut enim serpens in via et in semita erit, ut eos, qui per semitas iusticie ambulant, feriat et veneno sue malicie occidat. Nascetur autem ex patris et matris copulatione, sicut et alii homines, non, ut quidam dicunt, de sola virgine. Sed tamen totus in peccato concipietur, in peccato generabitur et in peccato nascetur. In ipso vero conceptionis sue initio diabolus simul introibit in uterum matris eius et ex virtute diaboli confovebitur et contutabitur in ventre matris et virtus diaboli semper cum illo erit. Et sicut in matrem Domini nostri Iesu Christi Spiritus sanctus venit et eam sua virtute obumbravit et divinitate replevit, ut de Spiritu sancto conciperet et quod nasceretur divinum esset ac sanctum, ita quoque diabolus in matrem Antichristi descendet et totam eam replebit, totam circumdabit, totam tenebit, totam interius et exterius possidebit, ut, diabolo cooperante, per hominem concipiet et quod natum fuerit totum sit iniquum, totum malum, totum perditum. Unde et ille homo filius perditionis appellatur, quia in quantum poterit genus humanum perdet et ipse in novissimo perdetur. Ecce audistis, qualiter nascatur. Audite etiam locum, ubi nasci debeat. Nam, sicut Dominus ac Redemptor noster Bethleem sibi previdit, ut ibi pro nobis humanitatem assumere et nasci dignaretur, sic diabolus illi homini perduto, qui Antichristus dicitur, locum novit aptum, unde radix omnium malorum oriri debeat, scilicet civitatem Babilonie. In hac enim civitate, que quondam fuit inclita et gloriosa urbs gentilium et caput regni Persarum, Antichristus nascetur. Et in civitatibus Bethsaida et Corozaim nutriri et conservari dicitur, quibus civitatibus Dominus in evangelio impropert, dicens: Ve tibi, Bethsaida, ve tibi, Corozaim. Habebit autem Antichristus magos, maleficos, divinos et incantatores, qui eum, diabolo inspirante, nutrient et docebunt in omni iniquitate, falsitate et nefaria arte et maligni spiritus erunt duces eius, socii semper et comites indivisi. Deinde Hierosolimam veniens, omnes christianos, quos ad se convertere non poterit, per varia tormenta iugulabit et suam sedem in templo sancto

parabit.

(*De ortu et tempore Antichristi* 1, PL 101, coll. 1289-93)

Nel XII secolo Hildegarda di Bingen scriverà che il figlio della perdizione verrà con tutte le astuzie della prima seduzione, e mostruose turpitudini, e nere iniquità, avendo occhi di fuoco, orecchie d'asino, naso e bocca di leone, e inducendo gli uomini a rinnegare Dio spanderà nei loro sensi il più orribile dei fetori, ghignando con un *rictus* enorme e mostrando orrendi denti di ferro (*Liber Scivias* III, 1, 14).

Il successo della figura dell'Anticristo è certamente dovuto alle ansie millenaristiche di cui si è detto, ma per spiegare in parte queste ansie e in ogni caso il successo di Beato, oltre alle ragioni teologiche e al gusto dell'affabulazione simbolica, occorrerà chiamare in causa anche ragioni *materiali*, legate allo stato di crisi in cui vivevano i secoli dell'alto Medioevo. Beato non stava raccontando ai propri lettori quanto sarebbe potuto accadere tra pochi o mille anni, ma quanto l'uomo dei secoli ancora oscuri stava sperimentando ogni giorno. Basti leggere quanto racconta Rodolfo il Glabro nei suoi *Historiarum Libri*, parlando di eventi che non risalgono ai tempi di Beato, ma accadevano quando il Millennio era già scaduto da trent'anni, appena prima del 1033. E ci descrive una carestia dovuta a un tempo così inclemente che non si riusciva a trovare il momento propizio né per la semina né per il raccolto, soprattutto a causa delle inondazioni. La fame aveva reso tutti smunti, poveri e ricchi, e – quando non vi furono più animali o uccelli da mangiare – tutti dovettero risolversi a cibarsi di ogni tipo di carogne e “di altre cose che destano ribrezzo al solo parlarne”, sino a che alcuni si ridussero a divorare carne umana. I viandanti venivano aggrediti, uccisi, tagliati a pezzi e messi a cuocere, e coloro che si mettevano in viaggio nella speranza di sfuggire alla carestia, durante la notte venivano sgozzati e divorati da chi li aveva ospitati. C'era chi attirava i bambini mostrando un frutto o un uovo per poterli scannare e cibarsene.

In molti posti si mangiavano i cadaveri disseppelliti, un tale aveva portato carne umana già cotta al mercato di Tournus per venderla, era stato scoperto messo al rogo, ma poi fu messo al rogo anche un altro che di notte era andato a cercare quella stessa carne là dove l'avevano sotterrata. Insomma, “tanto dilagò

quell'insano furore, da lasciare più al sicuro dal rischio di sequestri il bestiame abbandonato che l'uomo".¹⁴

Forse Rodolfo era ancora influenzato dalla lettura di Beato, altrimenti non si capirebbe come nell'anno 1033 accadessero cose così orribili visto che (come Rodolfo esulta nel libro III, IV, 13) già dal 1003 era iniziata una rinascita dell'Europa e pareva che la terra "come scrollandosi e liberandosi dalla vecchiaia, si rivestisse tutta di un candido manto di chiese". Ma Rodolfo così era, e nel libro V racconterà anche di come gli fosse apparso il diavolo. Segno che, passato l'anno Mille, con un occhio si ridesse per lo scampato pericolo e con l'altro si piangesse nel timore che i calcoli non fossero giusti, e qualcosa di peggio dovesse ancora avvenire. Ma quando non vede il diavolo e si guarda intorno, Rodolfo pare essere un cronista abbastanza fedele. Quindi raccontava veritieramente di tempi duri.

E allora perché, in secoli dominati dall'*insecuritas*, il dotto che leggeva Beato e l'indotto che ne sentiva leggere le sue descrizioni apocalittiche, o vedeva rappresentati gli stessi orrori nelle chiese abbaziali, non dovevano pensare che *de te fabula narratur*?

¹⁰ Ecco la traduzione moderna (da *La Bibbia di Gerusalemme*, cit.), che parte evidentemente dal testo originale, rispetto a cui quello usato da Beato era certamente incompleto e imperfetto. "Vidi poi un angelo che scendeva dal cielo con la chiave dell'Abisso e una gran catena in mano. Afferrò il dragone, il serpente antico – cioè il diavolo, satana – e lo incatenò per mille anni; lo gettò nell'Abisso, ve lo rinchiuso e ne sigillò la porta sopra di lui, perché non seducesse più le nazioni, fino al compimento dei mille anni. Dopo questi dovrà essere sciolto per un po' di tempo. Poi vidi alcuni troni e a quelli che vi si sedettero fu dato il potere di giudicare. Vidi anche le anime dei decapitati a causa della testimonianza di Gesù e della parola di Dio, e quanti non avevano adorato la bestia e la sua statua e non ne avevano ricevuto il marchio sulla fronte e sulla mano. Essi ripresero vita e regnarono con Cristo per mille anni; gli altri morti invece non tornarono in vita fino al compimento dei mille anni. Questa è la prima risurrezione. Beati e santi coloro che prendon parte alla prima risurrezione. Su di loro non ha potere la seconda morte, ma saranno sacerdoti di Dio e del Cristo e regneranno con lui per mille anni. Quando i mille anni saranno compiuti, satana verrà liberato dal suo carcere e uscirà per sedurre le nazioni ai quattro punti della terra, Gog e Magòg, per adunarli per la guerra: il loro numero sarà come la sabbia del mare. Marciarono su tutta la superficie della terra e cinsero d'assedio l'accampamento dei santi e la città diletta. Ma un fuoco scese dal cielo e li divorò. E il diavolo, che li aveva sedotti, fu gettato nello stagno di fuoco e zolfo, dove sono anche la bestia e il falso profeta: saranno tormentati giorno e notte per i secoli dei secoli. Vidi poi un grande trono bianco e Colui che sedeva su di esso. Dalla sua presenza erano

scomparsi la terra e il cielo senza lasciar traccia di sé. Poi vidi i morti, grandi e piccoli, ritti davanti al trono. Furono aperti dei libri. Fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti vennero giudicati in base a ciò che era scritto in quei libri, ciascuno secondo le sue opere. Il mare restituì i morti che esso custodiva e la morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere. Poi la morte e gli inferi furono gettati nello stagno di fuoco. Questa è la seconda morte, lo stagno di fuoco. E chi non era scritto nel libro della vita fu gettato nello stagno di fuoco.”

11 Curiosa capacità di non legare il proprio discorso alle contingenze terrene, se si pensa che il *De civitate Dei* viene scritto proprio mentre i Goti di Alarico mettono a sacco Roma. Ma Agostino è troppo filosofo per permettersi profezie a breve scadenza e d'altra parte le grandi speranze escatologiche su tempi lunghi nascono proprio quando, sui tempi brevi, di speranza ce n'è poca da nutrire. Anzi, ai cristiani che temono il crollo di Roma come il crollo della loro stessa civiltà, Agostino dice appunto di non temere, perché la Città di Dio è un'altra cosa, il suo destino è fuori del mondo, e nel mondo i giusti sono legati ai reprobati in alterne vicende.

12 Tuttavia è ormai ampiamente confutata (vedi per esempio Focillon, 1952) la leggenda sui terrori dell'ultima notte del primo millennio, anche se vi si erano intrattenuti storici illustri come Michelet, per non dire della descrizione poetica che ne aveva dato Carducci (“E che stupore di gioia e che grido salì al cielo dalle turbe raccolte in gruppi silenzio si intorno à manieri feudali accosciate e singhiozzanti nelle chiese tenebrose e ne' chiostri, sparse con pallidi volti e sommessi mormorii per le piazze e alla campagna, quando il sole, eterna fonte di luce e di vita, si levò trionfale la mattina dell'anno mille... Il sole! Il sole! V'è dunque ancora una patria? v'è il mondo? E l'Italia distendeva le membra raggricciate dal gelo della notte e toglieasi d'intorno al capo il velo dell'ascetismo per guardare all'oriente”, in *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (Opere, Bologna 1935, vol. VII: 3-5). I testi dell'epoca non recano alcuna traccia dei terrori – ed espressioni sui documenti come “appropinquante fine mundi” erano formule retoriche. Infine, la datazione dalla nascita di Cristo e non dal preteso inizio del mondo, anche se già in voga da circa tre secoli, non era ancora di uso corrente. Roberto il Pio era stato sottomesso a una penitenza di sette anni nel 998, segno che nessuno si aspettava la fine del mondo. Recentemente si è fatta però strada una nuova ipotesi (cfr. in particolare Landes, 1988): i terrori ci sono stati, endemici ma sotterranei, in ambienti popolari sobillati da predicatori in odore d'eresia, e i testi ufficiali non ne parlavano per ragioni di censura. In risposta Gouguenheim (2000) confuta come discutibile una prova *e silentio*, e ricorda che non solo non è facile trovare un testo dell'epoca che parli esplicitamente dei terrori ma i primi che ne vi fanno cenno sono Tritemio, nei suoi *Annales Hisaurgenses*, scritti a inizio Cinquecento (ed è probabile che si tratti di interpolazione degli editori successivi nel XVII secolo), e Cesare Baronio (nei suoi *Annali ecclesiastici* del 1590). Tutta la letteratura sui terrori dipendeva da quelle due tardissime fonti.

13 “Sorgeranno infatti falsi cristi e falsi profeti e faranno grandi portenti e miracoli, così da indurre in errore, se possibile, anche gli eletti” (Matteo 24); “Allora, dunque, se qualcuno vi dirà: ‘Ecco, il Cristo è qui, ecco è là’, non ci

credete; perché sorgeranno falsi cristi e falsi profeti e faranno segni e portenti per ingannare, se fosse possibile, anche gli eletti” (Marco 13, 21-22); “Ogni spirito che non riconosce Gesù, non è da Dio. Questo è lo spirito dell’anticristo che, come avete udito, viene, anzi è già nel mondo (Giovanni, *Lettera 1*, 4, 3).

14 “Horret denique referre que tunc generi humano corruptiones acciderunt. Heu pro dolor! quod olim raro audiri contigerit, tunc rabida inedia compulsi vorari ab hominibus humanas carnes. Arripiebantur autem viantes a se prevalentibus membratimque dividebantur igneque decocti vorabantur. Multi quoque de loco ad locum famem fugiendo pergentes hospitiis recepti noctuque iugulati, quibus suscepti sunt in cibum fuerunt. Plerique vero, poma ostensa vel ovo pueris, ad remota circumventos trucidatosque devoraverunt. Corpora defunctorum in locis plurimis ab humo evulsa nihilominus fami subvenerunt. Que denique rabiei insanies in tantum excrevit, ut tutius moraretur solitarium absque raptore genus pecudum quam hominum. Nam veluti iam in usum devenire deberet carnes humanas comedi, quidam decoctas detulit venundandas in forum Trenorchii, ac si fuissent alicuius pecudis. Qui deprehensus crimen flagitii non negavit, deinde artatus loris igne crematus est. Carnem autem illam humo absconsam alter effodiens noctu comedit pari modo, et ille igne combustus est” (Rodolfo il Glabro, *Cronache dell’anno Mille: storie*, a cura di Guglielmo Cavallo e Giovanni Orlandi, Milano, Valla-Mondadori, 1989, IV, 9-10).

6. L'INIZIO DELLA STORIA

Possiamo parlare di una influenza di Beato (al di là della storia dell'iconografia) nei secoli successivi? Forse no, ma l'aver reintrodotto il tema dell'*Apocalisse* ventura lo rende forse responsabile, sia pure alla lontana, di alcuni avvenimenti successivi.

L'*Apocalisse* ha posto anzitutto il problema della Storia e non è irragionevole vedere le filosofie romantiche della Storia sotto il segno di una *Apocalisse* rivisitata più o meno coscientemente.

La cultura pagana era una cultura senza storia. Giove era già là. Impegnato in piccole vicende con gli umani, ne modificava i destini individuali ma non si comprometteva col corso del mondo. Il mito era narrato sotto forma del già accaduto. Talora gli dèi si impegnavano in promesse, e garantivano un esito futuro degli eventi (Ulisse tornerà casa, parola di dea) ma il fatto riguardava sempre individui o gruppi. Il massimo affresco storico è stato l'*Eneide*, ma la promessa di Venere a Enea garantiva solo gli eventi da Enea ad Augusto – e l'*Egloga Quarta* riguardava il presente. Per quel tanto di tensione verso il futuro che c'è in Virgilio, siamo appena al sorgere di una nuova sensibilità – e non per nulla Virgilio piacerà tanto al Medioevo.

Quanto agli ebrei, essi avevano sempre avuto una loro concezione della storia come vicenda del popolo eletto e serviva loro una letteratura profetica che li confortasse nelle loro speranze. La prima radice dell'*Apocalisse* è – oltre che nella visione di Ezechiele – nella visione di Daniele (capitolo VII), composta nel 165 a.C., quando gli ebrei erano impegnati a superare un momento difficile della loro storia. La profezia di Daniele riguarda la sorte del mondo intero, ma del mondo intero unificato sotto Israele, tramite il Messia venturo. Comunque con la visione di Daniele, oltre a un genere letterario, si fortifica una categoria storica, quella dell'escatologia rivoluzionaria. Nelle apocalissi apocriefe di Baruch e di Ezra (intorno al I secolo d.C.) un re guerriero dotato di poteri miracolosi distruggerà la potenza

romana.

L'*Apocalisse* di Giovanni si inserisce, come stile e materiale tematico, in questo filone. Ma non fa più questione di regni terreni. Eserciti vendicatori appaiono; ma sono angelici: il fine, la Gerusalemme Celeste. Il concetto di una Storia della Salvezza, parallela ma indipendente dalla storia della città terrena, è posto. La tradizione patristica non avrà che da svilupparlo.

Con la cultura patristica la storia umana ha un inizio, la Creazione, un incidente, il Peccato Originale, un nodo centrale, l'Incarnazione e la Redenzione, e una prospettiva: il cammino verso il ritorno del Cristo Trionfante, la Parusia, il Giudizio Universale e il compimento dei tempi. Così il senso della storia assume la sua forma definitiva. Naturalmente si tratta di storia divina, di cui l'umano è accidente; conta infatti pochissimo che dopo Augusto vengano Claudio e Nerone, se non per quel tanto che Nerone, da persecutore, inciderà sulla storia della salvezza.

Gli imperi della terra si avvicinano e muoiono, sola si definisce lungo i secoli la vicenda della Città Divina, opposta a quella terrena che ne è o l'epifenomeno o la negazione. Tutto il contrario, è ovvio, del senso laico e liberale della storia terrena, che si profilerà tra XVIII e XIX secolo con le dottrine romantiche e idealistiche e infine col marxismo. Ma è indubbio che il senso della Storia, come vicenda mobile dell'umanità, da un inizio a una fine (aperta o chiusa che sia, dipendente o meno dalla volontà divina) nasce con la tradizione dei primi secoli cristiani.

In questo contesto l'*Apocalisse* svolge una funzione fondamentale. Perché essa, visionaria e profetica, è intrisa di senso storico. La temporalità la pervade: i suoi annunci riguardano sempre qualcosa che deve ancora venire, e il modo in cui questo qualcosa viene annunciato è tale che, qualunque cosa avvenga, l'*Apocalisse* parlerà sempre di qualcosa d'altro. D'altra parte, come è stato detto, nessuno come un profeta è così insensibile alla smentita fattuale delle proprie profezie. L'*Apocalisse*, per cifre cabalistiche, annuncia un Nerone redivivo; ma potrebbe essere un pontefice, un monarca, o addirittura il capitalismo. Il testo funziona sempre come profezia aperta. L'*Apocalisse*, come testo morale, è la preparazione delle coscienze a ciò che è venturo.

Come testo allegorico ci dice con chiarezza che questa storia

sarà il luogo privilegiato di uno scontro. La lettura più ovvia è che questo scontro sarà tra Dio e Satana, tra la comunità dei cristiani e gli altri; costruite un modello più rigoroso, e avrete la lotta continua tra la Gerusalemme Celeste e Babilonia – il che equivale a dire tra la Città di Dio e la città terrena. Il resto è questione di interpretazione, ma la struttura profonda del testo è questa, dicotomica, conflittuale, una dialettica senza mediazioni – dove terrore, distruzione, morte non sono il momento traumatico in cui gli opposti si compongono, ma il momento vittorioso, in cui l'alternativa predestinata fa giustizia dell'alternativa condannata.

Così l'*Apocalisse* inizia il suo viaggio bifido: da un lato, secondo le sue letture “ortodosse” il coronamento della storia è la Gerusalemme Celeste; dall'altro abbiamo la tradizione degli emarginati, degli eretici che si rifaranno ogni secolo all'*Apocalisse* per stabilire programmi di intransigenza rivoluzionaria o ascetica, via via identificando i rappresentanti della città terrena e della Bestia nella Chiesa, nel potere temporale, nel papa, nei ministri del culto corrotti, nello Stato, nel capitalismo o nella modernità industriale e meccanizzata. Entrambi i filoni saranno agitati da una speranza e da un terrore: speranza, perché l'*Apocalisse* promette una salvezza finale – e persino una comunità terrena riconoscibile, quella degli eletti, sia che vivano nella Chiesa ufficiale o vi si oppongano per costituire una schiera che la Chiesa massacra e combatte; e terrore, perché la via alla soluzione finale della storia è costellata di orrori senza nome (Giovanni non ce ne risparmia nessuno) e in ogni caso, prima della liberazione finale, c'è un nodo tragico da sciogliere, e il problema è solo quando questo nodo si verificherà.

Paradossalmente quindi la visione di Patmos è il libro dell'insicurezza e della sicurezza a un tempo: si è sicuri che la storia ha un fine e questo fine è la vittoria dei buoni, ma si è insicuri perché la strada che mena al fine è costellata da eventi terrificanti e catastrofici.

7. GLI EREDI DELL'APOCALISSE

Nei secoli dopo il Mille, il Medioevo legge e rilegge l'*Apocalisse*. Non diremo che ciò avviene sotto l'influenza di Beato, ma certo nel commento di Beato troviamo tutti gli elementi di questa rilettura costante. Sono in particolare gli autori tedeschi che nel XII secolo insistono sul testo di Giovanni, da Ottone di Frisinga a Ruperto di Deutz e Anselmo di Havelberg, per non dire di santa Hildegarda di Bingen, che nel *Liber Scivias* e nel *Liber divinorum operum* fa innumeri variazioni sul genere letterario "rivelazione", dandoci pagine di acceso, stralunato, surreale misticismo, con le sue visioni astronomiche, apparizioni di sfere, cerchi, zone eteree, città celesti (che hanno dato luogo a miniature non meno affascinanti, se pure più dotte e meno fortunate, di quelle dei Beati).¹⁵

Nel XIII secolo pagano il loro tributo all'esegetica apocalittica i grandi della Scolastica, da Tommaso a Bonaventura, e si sofferma a lungo sui temi dell'Anticristo e del Giudizio il massimo enciclopedista dell'epoca, Vincenzo di Beauvais.¹⁶

Ma, se le inquietudini prima del Mille venivano sofferte passivamente da una umanità affamata e abbandonata a se stessa, ora – nel nuovo millennio – la società si organizza, le città si definiscono come comuni indipendenti; si disegna tutta una gamma di differenze sociali, ricchi, potenti, guerrieri, clero, artigiani, contadini, e masse sottoproletarie. Queste masse cominciano a leggere l'*Apocalisse* in modo attivo, come se riguardasse un futuro migliore che esse devono ottenere con un impegno diretto. Ovviamente non si tratta di movimenti sociali organizzati a fini esclusivamente economici, bensì di reazioni anarchico-mistiche, dalle sfumature imprecise, dove rigorismo e dissolutezza, sete di giustizia e banditismo spicciolo si riuniscono sotto una comune, visionaria, esaltata matrice chiliastica.

Così vediamo nel XII secolo in Fiandra le bande di Tanchelmo e in Bretagna quelle di Eone o Eudo de Stella, gruppi di irrequieti e violenti, agitati da stralunate speranze. Partecipano alle Crociate

bande di poveri, i Tafurs, che si dedicano a massacri e rapine; ne fan le spese, in questi come in altre scorrerie, gli ebrei, correntemente associati con l'Anticristo anche da parte di dottori ortodossi. Per altri gruppi protestatari invece l'Anticristo è il clero e questa idea attraverserà tutta la Riforma protestante, in particolare le sue frange apocalittiche, come appunto gli anabattisti. Tipico di queste masse diseredate che si scelgono un capo carismatico e si identificano coi veri membri della Città Divina è poi il rifiuto dello Stato e comunque dell'autorità costituita. Ma l'eresia che preoccupa i dottori medievali e che genera i maggiori consensi e le più spregiudicate interpretazioni è quella gioachimita. Il profetismo di Gioacchino da Fiore trae nutrimento dalla dottrina agostiniana delle due città e ha il senso di sviluppo storico che l'*Apocalisse* suggerisce.

Nel millenarismo gioachimita la Chiesa dei Santi è una comunità dell'eguaglianza che instaurerà una età dell'oro, e il passaggio all'età dell'oro si disegna spesso come una opposizione al potere costituito e alla società ufficiale basata sulla divisione delle ricchezze. Le Goff ricorda che lo stesso tema viene ripreso da Jean de Meun nella seconda parte del *Roman de la Rose*, dove la corruzione dell'età dell'oro viene vista come la nascita della divisione dei beni e l'instaurazione dell'autorità politica.

In questo modo tendenze populistico-comunistiche si inseriscono, tramite gli echi apocalittici, nei più svariati movimenti di popolo, da Cola di Rienzo a Savonarola. In spirito apocalittico si impadroniscono del verbo gioachimita i rigoristi francescani, i cosiddetti fraticelli, gioachimiti saranno i chiliasti del XIV secolo legati a fra Dolcino, e all'origine di tali movimenti sono sempre le assunzioni fondamentali circa la terza età, l'avvento del millennio, la fine del mondo a breve scadenza, l'era dello Spirito Santo, l'identificazione del pontefice e dei principi della Chiesa con l'Anticristo.

Sono a ispirazione apocalittica i movimenti dei flagellanti che nascono in Italia nel XIII secolo, in clima di ortodossia, e si trasferiscono in Germania come movimento anarchico-mistico a sfondo rivoluzionario. Di chiara derivazione apocalittica saranno i Fratelli del Libero Spirito o "begardi", che si diffonderanno per l'Europa dal XIII secolo in avanti, e gli amauriani, seguaci di Amalrico di Bena...

Ma si potrebbe continuare a citare esempi su esempi: il Medioevo è attraversato da queste ventate di rivolta in cui un gruppo si identifica con l'unica Chiesa legittima – legittimandosi col proprio rigorismo (che, curiosamente, spesso sfocia nella licenza, come se la coscienza della propria perfezione spirituale consentisse una maggior spregiudicatezza nel trattare le miserie della carne). Vediamo così che lo spirito dell'*Apocalisse* e del millennio permette talora la poligamia (tra gli anabattisti assediati a Münster) o la promiscuità eletta a stile di vita libertaria, se non liberata.

Verso il finire del Medioevo il millenarismo apocalittico sembra apparentarsi sempre di più a movimenti politici religiosi più consistenti, e gli storici delle tendenze chiliastiche parlano espressamente di apocalittismo per l'ala radicale hussita in Boemia (i taboriti), per tutta la predicazione di Thomas Müntzer, sino alla tragedia finale della rivolta dei contadini, e per la ripresa degli ideali di Müntzer nella Münster anabattista di Giovanni di Leida. Müntzer, escatologico e pauperista, vedrà nel suo grande nemico Lutero la Bestia e la Meretrice di Babilonia. Gli anabattisti di Münster chiamano la loro città la Nuova Gerusalemme, annunciano la distruzione del mondo prima di Pasqua, vedono Giovanni di Leida come il Messia degli ultimi giorni, ripropongono la teoria delle tre epoche e, senza averlo programmato, muoiono in un immane massacro, che sembra immaginato dal veggente di Patmos, coi fiumi che si arrossano di sangue e la popolazione della città che viene decimata come la popolazione della terra il giorno del giudizio.

Nella sua storia dei movimenti carismatici Knox (1950) individua fermenti apocalittici nei quaccheri, nei camisardi di derivazione ugonotta, nei giansenisti convulsionari del XVIII secolo, nei Fratelli Boemi (Comenio accoglie nel suo *Lux in tenebris* opere di profeti millenaristi), negli *shakers* o tremolanti, nei perfezionisti che ritenevano di vivere nel XIX secolo il loro millennio...

Si potrebbe continuare, ma è chiaro che questa rapida panoramica dei ritorni apocalittici ha definito diverse possibilità di rilettura e utilizzazione del gran libro.

Si potrebbe parlare di spirito apocalittico anche per il Manifesto dei comunisti del '48. Lo si rilegga: in un momento

inquietante della storia umana si profilano due città, che ora sono due classi; una è destinata a prevalere sull'altra, per aprire un'era di giustizia. Tanto si è già detto sulla componente ebraico-messianica di Marx, ma anche senza tentare interpretazioni del genere, sta di fatto che l'*Apocalisse*, come primo trattatello sull'evoluzione storica, offriva uno schema di tensioni e trasformazioni che poteva essere riempito in vari modi. Anche facendo camminare sui piedi quella profezia che sino ad allora aveva camminato sulla testa. Basta lasciare allo schema dinamico che essa suggerisce il suo valore di impalcatura aperta, ancora in gran parte indifferente ai contenuti di cui la si riempirà. Nei movimenti rivoluzionari moderni la terra prende il posto del cielo e viceversa, e il "popolo", che nel testo gioanneo è sempre visto in adorazione della Bestia e pronto al castigo inflitto dagli angeli (e Beato soggiace a questa suggestione), nel Manifesto del '48 diventa invece il protagonista della storia futura a cui spetta di pronunciare il giudizio finale

In ogni caso l'*Apocalisse* rimane il modello permanente dell'attesa di una catastrofe, il modello permanente di una speranza di trasformazione, il modello permanente di una conflittualità che attraversa tutta la storia umana. La differenza negli usi dell'*Apocalisse* sta nel modo in cui questi tre elementi si articolano. E nella decisione di concepire un processo chiuso (coronato da una Fine – tragica o gloriosa) oppure un processo aperto – dove la capacità di trasformazione diventa il valore dominante.

Apocalittici dimidiati saranno così i profeti di sventure che hanno cantato l'inizio di ogni secolo, i cantori del declino della civiltà, i sensibili aristocratici spaventati dall'ascesa delle masse: quasi tutti non hanno potuto che appellarsi a una rinascita della coscienza, quando erano liberali e democratici; nel peggiore dei casi sono serviti da libro sacro a chi era interessato a restaurare totalitaristicamente ordini di altri tempi a opera di Nuovi Eletti. E apocalittici ambigui sono coloro che hanno inteso la trasformazione come una reintegrazione nella Tradizione.

La tipologia potrebbe continuare, se non fosse forse inutile voler giudicare tutti i fenomeni culturali usando un solo libro come cartina di tornasole. Anche perché non è sicuro che anche il modo in cui lo si sta ora leggendo non sia solo uno dei tanti modi

in cui è stato usato e tradito.

Ma un'opera aperta vive per essere tradita – e diventa pericolosa quando ispira dei dogmi. L'unico modo di rendere giustizia all'*Apocalisse* è dire: c'era una volta un testo così immaginifico e polivalente, che ha ispirato svariate letture; e questo testo produce ancora oggi i suoi effetti.

Per il resto non rimane che analizzare i modi e gli effetti circoscritti di una data lettura. Ciò che abbiamo cercato di fare per Beato. Quello che ci ha costretti a debordare e ad arrivare sino ai tempi nostri è proprio l'errore commesso da Beato: l'aver riempito troppo il testo. Così facendo ha talmente impressionato i suoi contemporanei e (attraverso varie mediazioni) i suoi posteri, che ha ottenuto l'effetto contrario: ha scatenato una serie di letture che egli non avrebbe mai potuto prevedere e di cui, virtuoso abate e consigliere di re, avrebbe provato sacro orrore.

Giusta punizione per chi pretende di commentare i profeti.

15 In Hildegarda troviamo apparizioni di sfolgorante bellezza, come: “Vidi una fulgidissima luce e in essa una forma d'uomo color zaffiro che avvampava tutta di un fuoco rutilante e soavissimo, e quella splendida luce si diffuse per l'intero fuoco rutilante, e questo fuoco rutilante per quella luce splendente, e quella luce fulgidissima e quel fuoco rutilante per l'intera forma dell'uomo, producendo un unico lume di una sola virtù e potenza” (*Liber Scivias* II, 2, PL 197). Talora la sua ispirazione è nettamente apocalittica come accade per le pagine sull'Anticristo. Una visione che inizia con l'apparizione di un cane di fuoco, un leone fulvo, un cavallo pallido, un porco nero e un lupo grigio, e raggiunge il climax con l'apparizione del grande nemico: “ed ecco appare una testa mostruosa e nerissima: perché con le arti della primeva seduzione dissennatamente verrà il figlio della perdizione, in mostruose turpitudini e nerissime iniquità, con occhi di fuoco e orecchie come le orecchie dell'asino, e nari e bocca come nari e bocca di leone. E tra furibonde e infuocate gesticolazioni, iniqui e turpissimi suoni di contraddizione, fa sì che gli uomini neghino Dio, orribile fetore infondendo ai loro sensi e dilaniando con crudelissima rapacità le istituzioni ecclesiastiche, davvero arrotando e digrignando i suoi denti orribili come di ferro; e con vorace sogghigno marchia chi gli dà sciaguratamente ascolto con la forza del vizio e la follia della sua mordacità” (*Liber Scivias* II, 111; PL 197). Particolare curioso, da legare all'episodio di Hildegarda, è che la prima poetessa di lingua tedesca, Frau Ava, esordisce nel XII secolo con un poemetto, *Der Antichrist*.

16 “Dopo la morte dell'Anticristo, non ci sarà immediatamente il giudizio universale ma – secondo quel che fa intendere il libro di Daniele – per gli eletti che in quella persecuzione si saranno mostrati titubanti, saranno concessi 45 giorni per fare penitenza. Il tempo preciso poi della venuta del Signore lo si ignora completamente. Gli emissari dell'Anticristo in quei giorni godranno,

facendo nozze, allestendo conviti e giochi di ogni genere e dicendo: – Anche se il nostro Capo è morto, ora comunque abbiamo pace e sicurezza! Mentre diranno simili cose, si abatterà improvvisa su di loro la morte. Il giudizio finale sarà preceduto da molti segni che ci sono indicati dai Vangeli. Nella storia che s'insegna nelle scuole si leggono i segni di 15 giorni che S. Gerolamo ha trovato negli Annali degli Ebrei, ma non dice se questi giorni saranno continui o intramezzati. Nel primo giorno il mare si alzerà di quaranta cubiti sopra le montagne e si ergerà dalla sua superficie come un muro. Nel secondo sprofonderà tanto che a stento si potrà vedere. Nel terzo i mostri marini apparendo sulla superficie del mare manderanno ruggiti fino al cielo. Nel quarto il mare e le acque tutte prenderanno fuoco. Nel quinto le erbe e gli alberi manderanno una rugiada di sangue. Nel sesto crolleranno gli edifici. Nel settimo le pietre cozzeranno fra di loro. Nell'ottavo ci sarà un terremoto universale. Nel nono la terra sarà livellata. Nel decimo gli uomini usciranno dalle caverne e andranno vagando come impazziti senza potersi parlare. Nell'undicesimo risorgeranno le ossa dei morti. Nel duodecimo cadranno le stelle. Nel decimoterzo moriranno i viventi superstiti per risorgere coi morti. Nel decimoquarto cielo e terra bruceranno. Nel decimoquinto ci sarà un cielo nuovo e una terra nuova e tutti risorgeranno" (*Speculum Historiale* XXXI, 111). Questa stessa descrizione appare all'inizio della *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine.

DANTE TRA MODISTI E CABALISTI

1. IL *DE VULGARI ELOQUENTIA*

Nel *De vulgari eloquentia*, per spiegare la pluralità delle lingue, Dante si attiene al racconto biblico, racconto che egli conosceva attraverso il testo latino della Vulgata, per cui è ad esso che dovremo attenerci, senza porci problemi filologici circa la sua fedeltà rispetto all'originale ebraico. Comunque – come vedremo – Dante si discosta talora, e con la sua consueta improntitudine, persino dal racconto della Vulgata.

Se il *De vulgari eloquentia* (d'ora in poi *DV*) è un trattato sulle lingue e sugli atti di parola, il *Genesi* offriva a Dante molti esempi di “atti di parola” originari, ma occorrerebbe intendersi su ciò che significa parlare. Certamente ogni segno – come già voleva Agostino – è qualcosa di sensibile che serve a far venire in mente qualcosa di diverso da sé, ma questa definizione (che si potrebbe persino riferire al nodo al fazzoletto che io faccio per ricordare qualcosa a me stesso) non implica ancora un rapporto comunicativo espresso tra due soggetti. Rosier-Catach (2006) vede piuttosto questo aspetto comunicativo sottolineato da definizioni come quella che appare nella traduzione calcidiana del *Timeo*, in qualche modo ripresa da Tommaso (“ut Plato dicit, sermo ad hoc datus est nobis ut cognoscamus voluntatis indicia”, *De veritate* IX, 4, 7).¹ Se così Dante intendeva un atto di parola, allora non si dovrebbe dire che Dio “parla” quando pronuncia il *fiat lux* in virtù del quale “la luce fu” (*Genesi* 1, 3-4) – e lo stesso si potrebbe dire di altre espressioni analoghe che usa nel corso della creazione. Qui Dio sembra piuttosto conoscere *how to do things with words*, ovvero mette in opera una qualità magica, operativa, performativa della parola – fornendo così un pericoloso modello a tutti i futuri settatori delle pratiche occulte, convinti di poter cambiare il corso delle cose attraverso la pronuncia di suoni para-ebraici. Del pari non è chiaro che cosa Dio faccia quando per esempio ha chiamato (“appellavit”) luce il giorno e tenebre la notte, visto che non ha bisogno di comunicare quei nomi a nessuno e tanto meno a se stesso.

Dante è comunque sia conscio del fatto che la Bibbia parla spesso in modo figurato, e non fa oggetto di riflessione queste “parole” divine, dato che per lui all’uomo solo è stato conferito il dono della parola, *patet soli homini datum fuisse loqui* (DV I, ii, 8). Come dirà a varie riprese, la capacità di parlare è propria solo dell’uomo: non l’hanno gli angeli (che sono dotati di una “ineffabile capacità intellettuale” per cui ciascuno comprende il pensiero dell’altro, ovvero tutti leggono i pensieri di tutti nella mente divina), non l’hanno gli animali (che non hanno passioni individuali bensì specifiche e, pertanto, conoscendo le proprie, conoscono anche quelle dei loro simili, né hanno bisogno di conoscere quelle di animali di altra specie) e non l’hanno i demoni (che conoscono già reciprocamente il grado della propria perfidia). E – si può commentare – se non hanno bisogno di parlare gli angeli a maggior ragione non l’aveva Dio mentre creava l’universo.

Pertanto il DV intende occuparsi solo dell’umana loquela, in quanto l’uomo è guidato dalla ragione che nei singoli assume forme diverse di discernimento e di giudizio, e ha bisogno di una facoltà che gli permetta di palesare attraverso segni sensibili un contenuto intellettuale, in un rapporto tra suono e senso che egli riconosce (peraltro in accordo con la tradizione) *ad placitum*, posto per convenzione.²

Tuttavia Dante deve ancora rendere ragione dell’episodio narrato in *Genesi* 2, 16-17, quando il Signore parla per la prima volta all’uomo, mettendogli a disposizione tutti i beni del paradiso terrestre, e comandandogli di non mangiare del frutto dell’albero del bene e del male. Ci troviamo certamente di fronte a un primo atto di comunicazione, il che contraddirebbe l’idea che l’uomo sia stato il primo a usare il linguaggio. Dante esce da questo imbarazzo affermando che il fatto che Dio abbia comunicato qualcosa ad Adamo non significa che lo abbia fatto verbalmente, ma (e questa idea tradizionale proviene dal Salmo 148: “*ignis grando nix glacies spiritus procellarum quae faciunt verbum eius*”) potrebbe essersi espresso per fenomeni atmosferici, colpi di tuono e lampi.

Chiariti questi punti, Dante potrebbe ora occuparsi di come Adamo abbia parlato quando il Signore (*Genesi* 2, 19 sgg.) plasma dal suolo tutte le fiere della steppa e tutti i volatili del cielo e li

condurre all'uomo per vedere come li avrebbe chiamati, e in qualunque modo l'uomo avrebbe chiamato ogni essere vivente, quello doveva essere il suo nome ("omne enim, quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen eius"). Ma curiosamente questo tema di Adamo come Nomoteta (col tremendo problema che era già stato del *Cratilo* platonico e che ossessionerà i secoli a venire, e cioè su quali basi Adamo abbia nominato gli animali, se coi nomi che loro *spettavano* a causa della loro natura o con quelli che egli aveva deciso arbitrariamente di assegnare *ad placitum*) viene ignorato da Dante. Non solo, trascurando il fatto che per nominare gli animali Adamo abbia in qualche modo dovuto parlare, egli si dice perplesso per il fatto che "secondo ciò che dice il *Genesi* all'inizio" la prima a parlare sia stata la "presumptuosissima" Eva ("mulierem invenitur ante omnes fuisse locutam"), quando ha dialogato con il serpente, e gli pare sconveniente che un atto così nobile del genere umano non sia sgorgato prima dalle labbra di un uomo che da quelle di una donna ("inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse").

Questa osservazione (a parte il curioso antifemminismo manifestato dal cantore di una donna angelicata come unico tramite alla visione celeste) appare strana perché in effetti nel *Genesi*, a parte le dubbie "parole" di Dio, parla per primo Adamo anzitutto quando nomina gli animali e poi quando manifesta la sua soddisfazione per l'apparizione di Eva. Anzi, in questo caso (1, 2, 23) per la prima volta viene citato un suo discorso: "dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est". Mengaldo (1979: 42) suggerisce che, siccome per Dante si parla per estrinsecare i pensieri della nostra mente, e quindi il parlare è fatto dialogico, Dante intendesse dire che con Eva e il serpente si ha il primo dialogo, e dunque il primo *atto di linguaggio* espresso attraverso la produzione fisica di suoni significanti. Il che indurrebbe a pensare che quando Adamo si compiace per l'apparizione di Eva e "dice" quel che dice, lo dice forse tra sé e sé e che (ma forse stiamo modernizzando troppo Dante) la nominazione degli animali non fosse da considerarsi atto linguistico bensì mera fondazione metalinguistica.

Comunque si voglia intendere questo arbitrio di Dante lettore

della Bibbia, il suggerimento di Mengaldo tuttavia ci spinge a chiarire che cosa fosse per Dante un atto linguistico in quanto distinto da una lingua, ovvero a chiederci se in Dante non si profili una differenza criticamente avvertita (per usare termini saussuriani) tra *langue* e *parole*.

Comunque equivochi sull'episodio con Eva, Dante è in effetti interessato a sostenere che Adamo dovrebbe aver parlato per primo: e mentre la prima voce che emettono gli esseri umani è un vagito di dolore, la prima voce emessa da Adamo non poteva essere che un suono di gioia e al tempo stesso di omaggio al suo creatore. Dunque Adamo avrebbe per primo pronunciato il nome di Dio, *El* (DV I, IV, 4).

Di fronte a questo primo atto linguistico della storia umana Dante deve ora affrontare il tema che si era proposto di trattare proprio all'inizio di DV, anche perché quella pluralità delle lingue che gli è certificata dall'esperienza trova la sua fondazione e spiegazione in *Genesi* 11, 1 sgg. La storia è nota: dopo il Diluvio, "tutta la terra aveva una lingua sola e parole uguali", ma la superbia porta gli uomini a voler gareggiare con il Signore e a voler costruire una torre che arrivi sino al cielo e il Signore, per punire il loro orgoglio, e impedire la costruzione della torre, decide di confondere le lingue.

È vero che in *Genesi* 10, 5 parlando della diffusione dei figli di Noè dopo il Diluvio, a proposito della stirpe di Jafet si era detto che "questi furono i figli di Jafet nei loro territori, ciascuno secondo la sua lingua, secondo le loro famiglie, nelle loro rispettive nazioni", e con parole quasi simili si era ribadito il concetto per i figli di Cam (10, 20) e di Sem (10, 31). Questo accenno a una pluralità di lingue prima di Babele darà del filo da torcere non solo a molti esegeti ma anche agli utopisti di una lingua perfetta (cfr. Eco, 1993) tuttavia Dante non prende in considerazione questi passi.

Egli ritiene certamente che esistesse, prima della costruzione della torre di Babele, una lingua perfetta, con la quale Adamo aveva parlato con Dio, e con la quale avevano parlato i suoi discendenti, e che la pluralità delle lingue fosse nata solo con la *confusio linguarum*. Dimostrando una conoscenza di linguistica comparata eccezionale per i suoi tempi, Dante mostra come le varie lingue nate dalla confusione si siano moltiplicate

ternariamente, prima seguendo una divisione tra le varie zone del mondo, poi all'interno dell'area che oggi diremmo romanza, distinguendosi tra lingua d'oc, lingua d'oïl e lingua del sì. Quest'ultima si è frammentata in una pluralità di dialetti che talora, come a esempio a Bologna, variano da zona a zona della città. Questo perché l'uomo è animale mutevole per costumi, abitudini e linguaggio, sia nel corso del tempo che nelle distese dello spazio.

Il progetto di Dante, se si vuole trovare per l'Italia una lingua più decorosa e illustre, è che si deve procedere a una critica dei vari volgari regionali, visto che i poeti migliori si sono sempre allontanati dal volgare della loro città, e mirare a un volgare *illustre* (diffusivo di luce), *cardinale* (che funzioni da cardine e regola), *regale* (degno di prender posto nella reggia di un regno nazionale) e *curiale* (linguaggio del governo, del diritto, del sapere). Questo volgare rappresenta una sorta di regola ideale a cui si sono avvicinati i migliori poeti, e rispetto a cui i volgari esistenti dovranno esser giudicati.

La seconda parte (incompiuta) del *DV* delinea le regole di composizione dell'unico e vero volgare illustre, la lingua poetica di cui Dante si considera superbamente il fondatore. Ma è della prima parte che dobbiamo qui interessarci.

Il *DV* definisce il volgare come la lingua che i bambini imparano a usare quando incominciano ad articolare i suoni, che ricevono imitando la nutrice, e lo oppone a una *locutio secundaria* che i romani chiamarono grammatica, e che è una lingua governata da regole che si apprendono con lungo studio e di cui si acquisisce l'*habitus*. Questa *locutio secundaria* è il latino scolastico che a quei tempi veniva insegnato grammaticalmente nelle scuole, idioma *artificiale*, "perpetuo e non corruttibile", lingua internazionale della Chiesa e dell'università, irrigidita in un sistema di regole da grammatici che legiferavano quando esso già non era più la lingua viva di Roma.

Di fronte a questa distinzione Dante afferma recisamente che il volgare è la lingua più nobile perché è stata adoperata per prima dal genere umano, perché ne fruisce il mondo intero "benché sia divisa in diversi vocaboli e pronunce" (*DV* I, 1, 4) e infine perché è naturale mentre l'altra è artificiale.

Da un lato quindi si afferma che la lingua più nobile deve avere

i requisiti della naturalità, mentre la riconosciuta diversità dei volgari ne conferma la convenzionalità (e Dante ammette che il rapporto tra significante e significato, conseguenza della facoltà di linguaggio, si stabilisca per convenzione e cioè *ad placitum*) e dall'altro si parla del volgare come di una lingua comune a tutti, anche se differenziata in vocaboli e pronunce diverse. Siccome tutto il DV insiste sulla varietà delle lingue, come conciliare l'idea che le lingue sono molte col fatto che il volgare (lingua naturale) è comune a tutto il genere umano? La risposta è che è "naturale" e comune a tutti che si apprenda per prima una lingua naturale senza conoscerne le regole, ma che questo avviene perché tutti gli uomini hanno in comune una naturale disposizione al linguaggio, una naturale *facoltà del linguaggio*, che poi si incarna in sostanze e forme linguistiche diverse (vedi anche Marigo, 1938, 9, nota 23; Dragonetti, 1961: 32).

Dante infatti (DV I, I, 1) afferma che esiste una facoltà di imparare il linguaggio materno che è naturale, e questa facoltà è comune a tutte le genti malgrado la diversità delle pronunce e dei vocaboli. Non parla pertanto di una lingua specifica, bensì appunto di una facoltà generale comune alla specie.

Dante ha dunque chiaro il concetto che, mentre la facoltà di linguaggio è permanente e immutabile per tutti i membri della specie, le lingue naturali sono invece capaci di crescere e arricchirsi nel corso del tempo, vuoi indipendentemente dalla volontà dei singoli parlanti, vuoi per creatività individuale – e prodotto di creatività intende essere appunto il volgare illustre che egli si propone di foggiare. Ma pare che tra la facoltà di linguaggio e la lingua naturale egli voglia porre una istanza intermedia.

Nel primo capitolo della prima parte del DV Dante, riferendosi al suo concetto di volgare, parla di *vulgaris eloquentia*, di *locutio vulgarium gentium*, di *vulgaris locutio*, e usa *locutio secundaria* per la grammatica. Per *eloquentia* potremmo tradurre in senso generico sia come "eloquenza" che come "eloquio" o "parlata". Ma all'interno del testo appare una distinzione tra varie scelte lessicali che non sono probabilmente casuali. In certi casi Dante parla di *locutio*, in altri di *ydioma*, di *lingua* e di *loquela*. Parla di *ydioma* quando si riferisce per esempio alla lingua ebraica (I, IV, 1; VI, 1 e VI, 7) e per riferirsi alla gemmazione delle lingue del

mondo e di quelle romanze in particolare. In VI, 6-7, dove si parla della *confusio linguarum* babelica, Dante usa *loquela*, ma nello stesso contesto impiega, sia per le lingue confuse che per quella ebraica rimasta intatta, anche *ydioma*. Così parla della *loquela* dei genovesi o dei toscani ma usa altresì *lingua* per l'ebraico o per i dialetti del volgare italico. Sempre nel testo sulla confusione babelica (VI, 6-8), per dire che dopo la confusione gli operai della torre parlano lingue imperfette, dice che “tanto rudius nunc barbariusque locuntur”, e poche righe sotto, per riferirsi alla lingua ebraica originaria, si parla di “antiquissima locutione”.

Si potrebbe pensare che egli usi tutti questi termini come sinonimi, se non fosse che *ydioma*, *lingua* e *loquela* vengono usati solo quando si vuole parlare di una *langue*, mentre pare che *locutio* abbia un ambito d'impiego più generico e appaia anche quando il contesto pare suggerire l'attività della *parole*. Per esempio, a proposito di certe voci animali, si dice che un tale atto non può esser detto *locutio* perché non è attività linguistica vera e propria (I, II, 6-7). Inoltre Dante usa sempre *locutio* per gli atti di parola che Adamo dirige a Dio.

Pare dunque che sia *ydioma* che *lingua* e *loquela* siano da intendere nel senso moderno di “lingua”, mentre *locutio* stia piuttosto in luogo degli atti discorsivi.

In I, IV, 1 Dante si domanda a quale uomo per primo sia stata data la facoltà di parola (*locutio*), e che cosa abbia detto all'inizio (“quod primitus locutus fuerit”), e a chi, e dove, e quando, e in quale lingua (“sub quo ydiomate”) sia stato emesso il primo atto di linguaggio (“primiloquium”) – e credo si possa tradurre così *primiloquium* in analogia con *tristiloquium* e *turpiloquium* (I, X, 2; I, XIII, 3) che si riferiscono al cattivo modo di parlare di romani e fiorentini.

Forse Dante voleva sottolineare il fatto che Adamo parla con Dio prima di dar nome alle cose, e che quindi Dio gli aveva dato una facoltà di linguaggio prima che egli costruisse una lingua.

Ma in quale idioma ha parlato Adamo? Dante critica chi, come i fiorentini, crede che la propria lingua natia sia la migliore, mentre ne esistono moltissime e molte sono migliori del volgare italiano. Quindi (I, VI, 4) afferma che insieme alla prima anima era stata creata da Dio una *certam formam locutionis*. Se si traduce questa espressione come “una ben determinata forma di

linguaggio” (come fa Mengaldo, 1979: 55), non si spiegherebbe perché in I, vi, 7 Dante affermi che “fu dunque la lingua [*ydiuma*] ebraica quello che le labbra del primo parlante foggiarono [*frabricarunt*]”.

Dante precisa che parla di *forma* “sia riguardo ai vocaboli che indicano le cose, che alla costruzione dei vocaboli, e alle desinenze della costruzione”, e pertanto lascia intendere che con *forma locutionis* egli si riferisca a un lessico e a una morfologia, e quindi a una lingua. Ma se si traducesse con “lingua” risulterebbe difficile spiegare il brano che segue:

qua quidem forma omnis lingua loquentium uteretur, nisi culpa presumptionis humanae dissipata fuisset, ut inferius ostenderetur. Hac forma locutionis locutus est Adam: hac forma locutionis locuti sunt homines posteri ejus usque ad edificationem turris Babel, quae “turris confusionis” interpretatur: hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo sunt dicti Hebrei. Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oritus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis sed gratie frueretur. Fuit ergo hebraicum ydiuma illud quod primi loquentis labia fabricarunt.

(DVI, vi, 5)

Se si intendesse *forma locutionis* come una lingua formata, perché allora per dire che Gesù parlò ebraico si usa una volta *lingua* e un'altra *ydiuma* (e subito dopo in I, vii, raccontando l'episodio della confusione delle lingue, si usa *loquela*), mentre solo per il dono divino iniziale si parla di *forma locutionis*? D'altra parte, se si ammettesse che la *forma locutionis* è solo la facoltà di linguaggio, non si capisce perché i peccatori di Babele l'avrebbero persa (mentre gli ebrei l'hanno conservata), visto che tutto il DV riconosce l'esistenza di una pluralità di lingue prodotte (in base a qualche naturale facoltà) dopo Babele.

Tentiamo allora una traduzione alternativa:

ed è precisamente di tale forma che farebbero uso tutti i parlanti nella loro lingua, se essa non fosse stata smembrata per colpa dell'umana presunzione, come si mostrerà più sotto. *Con questa forma linguistica* parlò Adamo: grazie a questa forma parlarono tutti i suoi posteri sino alla costruzione della torre di Babele – che viene interpretata come “torre della confusione”: questa *forma linguistica* fu quella che ereditarono i figli di Eber, che da lui furono chiamati ebrei. Ad essi solo rimase dopo la confusione, affinché il nostro Redentore, che per il lato umano della sua natura doveva nascere da loro, fruisse non di una lingua della confusione,

ma di una lingua di grazia. Fu dunque l'idioma ebraico quello *che costruirono le labbra del primo parlante*.

Che cosa sarebbe però questa *forma linguistica* che non è la lingua ebraica e che non è la generale facoltà del linguaggio, e che appartenne per dono divino ad Adamo, ma fu perduta dopo Babele – e che, come vedremo, Dante cerca di ritrovare con la sua teoria del volgare illustre?

Maria Corti (1981: 46 sgg.) ha proposto una soluzione del problema partendo dal principio che Dante non possa essere compreso vedendolo soltanto come un ortodosso seguace del pensiero tomista. Egli si rifà a seconda delle circostanze a varie fonti filosofiche e teologiche ed è fuori dubbio che fu influenzato da varie correnti di quell'aristotelismo detto radicale di cui fu maggior rappresentante Sigieri di Brabante. Ma ad ambienti dell'aristotelismo radicale faceva capo (e subì con Sigieri la condanna emanata nel 1277 dal vescovo di Parigi) anche Boezio di Dacia, uno dei maggiori rappresentanti dei modisti, e dal suo *De modis significandi* Dante sarebbe stato influenzato. Maria Corti vede particolarmente nell'ambiente bolognese dell'epoca il focolaio da cui, o per presenza diretta, o per contatti tra ambiente bolognese e fiorentino, sarebbero pervenute a Dante queste influenze.

In tal caso sarebbe chiaro che cosa Dante intendesse con *forma locutionis*. Erano proprio i modisti a sostenere l'esistenza di universali linguistici, e cioè di alcune regole soggiacenti alla formazione di ogni lingua naturale. Nel *De modis* Boezio di Dacia ricorda che da ogni idioma esistente si possono ricavare le regole di una grammatica universale che astraie sia dal greco che dal latino (*Quaestio* 6). La grammatica *speculativa* dei modisti sosteneva un rapporto di specularità tra linguaggio, pensiero e natura delle cose, dato che per loro era dai *modi essendi* che dipendevano i *modi intelligendi* e, di conseguenza, i *modi significandi*.

Pertanto quella che Dio dà ad Adamo non sarebbe solo facoltà di linguaggio e non sarebbe ancora una lingua naturale ma sarebbero i principi di una grammatica universale, la causa formale, "il principio generale strutturante della lingua sia per quanto riguarda il lessico sia per quanto riguarderà i fenomeni morfosintattici della lingua che Adamo lentamente fabbricherà,

vivendo e nominando le cose” (Corti, 1981: 47).³ La *forma locutionis* data da Dio potrebbe essere intesa come una sorta di meccanismo innato che a noi contemporanei ricorda esattamente quei principi universali di cui si occupa la grammatica generativa chomskyana.⁴

È probabile pertanto che Dante pensasse che con Babele fosse scomparsa la *forma locutionis* perfetta, l'unica che permettesse la creazione di lingue capaci di riflettere l'essenza stessa delle cose (identità tra *modi essendi* e *modi significandi*), e di cui l'ebraico adamitico era l'inarrivabile e perfetto risultato, e che fossero sopravvissute *formae locutionis* sgangherate e imperfette – come sono imperfetti i volgari italiani di cui Dante denuncia l'incapacità di esprimere pensieri alti e profondi.

Se così il DV va letto, si può comprendere allora la natura di quel volgare illustre di cui Dante va in caccia come di una pantera profumata (I, XVI, 1). Esso si delinea a tratti nei testi dei poeti che Dante considera maggiori, ma non sembra ancora formato, regolato, esplicitato nei suoi principi grammaticali. Di fronte ai volgari esistenti, naturali ma non universali, di fronte a una grammatica universale ma artificiale, Dante insegue il sogno di una restaurazione della *forma locutionis* edenica, naturale e universale. Ma – a differenza di quanto faranno i rinascimentali andando alla ricerca di una lingua ebraica restituita al suo potere rivelativo e magico – Dante intende ricreare la condizione originaria con un atto di invenzione moderna. Il volgare illustre deve essere una lingua poetica, la sua, e sarà il modo in cui un poeta moderno sana la ferita post babelica. Tutto il secondo libro del DV non è da intendere come mero trattatello di stilistica, ma come sforzo di fissare le condizioni, le regole, la *forma locutionis* dell'unica lingua perfetta concepibile, l'italiano della poesia dantesca (Corti 1981: 70). Della lingua perfetta originaria questo volgare illustre avrà la *necessità* (opposta alla convenzionalità) perché, come la *forma locutionis* perfetta permetteva ad Adamo di parlare con Dio, il volgare illustre è quello che permette al poeta di rendere le parole adeguate a ciò che debbono esprimere, e che non sarebbe esprimibile altrimenti.

Per questo, anziché biasimare la molteplicità delle lingue, Dante ne mette in rilievo la capacità di rinnovarsi nel tempo. È proprio in base a questa fiducia nella creatività linguistica che

egli può proporsi di inventare una lingua perfetta moderna, senza andare alla caccia di modelli perduti. Se Dante avesse veramente pensato che l'ebraico inventato da Adamo era la sola lingua perfetta, in ebraico si sarebbe ingegnato di scrivere il suo poema. Se non l'ha fatto è perché pensava che il volgare che egli doveva inventare avrebbe corrisposto ai principi della forma universale donata da Dio, meglio di quanto non potesse fare l'ebraico adamitico. Dante, con l'arroganza che gli è propria, si presenta come il nuovo Adamo.

1 O ancora: "Nihil est enim aliud loqui ad alterum, quam conceptum mentis alteri manifestare" (S. Th. I, 107, 1 resp.). Questo aspetto di rapporto con altri riappare in vari altri autori.

2 "Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas aliquod rationale signum et sensuale habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit. Quare, si tantum rationale esset, pertransire non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset. Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum" (DV I, III, 2-3).

3 La tesi di Maria Corti è stata contestata in particolare da Pagani (1982) e da Maierù (1983): (i) non ci sono prove evidenti che Dante conoscesse il testo di Boezio di Dacia, (ii) in vari casi Maria Corti stabilisce tra i due testi analogie non sostenibili, e (iii) le idee linguistiche che si possono ritrovare in Dante circolavano anche in altri filosofi e grammatici già prima del XIII secolo. Ora, pure se si concedono i due primi punti, rimane il terzo, che cioè l'idea di una grammatica universale circolasse ampiamente nella cultura medievale e che, come nessuno dei critici della Corti mette in dubbio, Dante fosse a conoscenza di queste discussioni. Dire, come fa Maierù, che non era necessario conoscere il testo di Boezio per sapere che "la grammatica è una e medesima per sostanza in tutte le lingue, anche se varia in superficie", perché questa affermazione ricorre anche in Ruggero Bacone, è se mai prova convincente che Dante poteva pensare a una grammatica universale.

4 Che d'altra parte si ispira agli ideali razionalistici di Cartesio e dei grammatici secenteschi di Port-Royal, i quali riprendevano la tradizione modistica medievale.

2. PARADISO XXVI

Se però passiamo dal *DV* al *Paradiso* XXVI (e sono trascorsi alcuni anni), sembra che Dante abbia cambiato idea. Nel *DV* si diceva senza ambiguità che dalla *forma locutionis* data da Dio nasce l'ebraico come lingua perfetta, ed è già in quella lingua che Adamo si rivolge a Dio chiamandolo *El*. Invece nel *Paradiso* XXVI, 124-138, Adamo dice:

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che all'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembròt attenta:
ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacer uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella,
ma, così o così, natura lascia
poi fare a voi, secondo che v'abbella.
Pria ch'i scendessi all'infernale ambascia
I s'appellava in terra il sommo bene,
onde vien la letizia che mi fascia:
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
che l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

Adamo non dice solo che, nate da una naturale disposizione alla parola, poi le lingue si differenziano, crescono e mutano per iniziativa umana, ma anche che lo stesso ebraico parlato prima della costruzione della torre non era già più quello che egli aveva parlato nel paradiso terrestre, tanto che in esso Dio veniva chiamato *I*, mentre poi fu chiamato *El*.

Dire che già al tempo della torre era stato perduto l'ebraico adamitico potrebbe essere semplicemente un modo per giustificare *Genesi* 10. Ma quello che colpisce maggiormente è quella strana idea che Dio possa essere chiamato *I*, scelta che nessun commentatore dantesco è riuscito a spiegare in modo soddisfacente.

Si è suggerito che *I* stia per l'unità in cifre romane e che quindi

simboleggi la perfetta unità divina, ma sempre nel *Paradiso* (XIX, 128) la cifra romana I sta per la quantità più piccola e si oppone a M, che sta per mille, per cui non sembra probabile che il poeta volesse designare la divinità con una cifra che indica un valore minimo.

Una seconda interpretazione mi sembra dipendere da un curioso fenomeno di etnocentrismo, e cioè dalla persuasione che esista una sola lingua e che essa sia la più perfetta. Si veda la traduzione inglese della *Commedia* dovuta a Dorothy Sayers, dove però gli ultimi tredici canti sono stati tradotti da Barbara Reynolds. Ora la traduzione Reynolds recita:

Ere I descended to the pains of Hell
Jah was the name men called the highest Good
Which swatches me in this joy. Thereafter El
his title was on earth;

Evidentemente se in inglese si fosse mantenuta la forma dantesca *I* si sarebbe potuto scambiare per un pronome e pertanto intendere che Dio all'origine si chiamava *Io*, ed è comprensibile che la traduttrice abbia scelto *Jah*. Potremmo pensare che *Jah* sia semplicemente un'abbreviazione di Jahveh, ma appare risibile la nota dove Reynolds suggerisce che Dante stesse pensando al Salmo 68, 5, di cui ovviamente riporta la versione di King James: "Sing into God, sing praises to his name; extol him that rideth upon the heavens by his name Jah, and rejoyce before him."⁵

Perché questa spiegazione è risibile? Perché sfortunatamente non solo Dante non leggeva l'ebraico, ma neppure poteva conoscere la Bibbia di King James.⁶ Dante conosceva la Vulgata, la quale recitava: "Cantate Deo psalmum, dicite nomen ejus, iter facite ei qui ascendit super occasum. Deus est nomen illi. Exultate in conspectu ejus". Dunque il nome di Dio che egli conosceva era *Deus* (tra l'altro, anche nella traduzione tedesca di Lutero non abbiamo *Jah* bensì *Herr*).

Nello stesso modo dovremmo abbandonare l'ipotesi che Dante abbia trovato l'*I* in *Esodo* 3, 15, perché anche in quel caso la Vulgata parla di "Deus". Quanto a quella per cui Dante avrebbe inteso per *I* il pronome "io" nella forma abbreviata in uso nel volgare fiorentino; è vero che Dio aveva detto "*Ego sum qui sum*",

ma proprio per dire che il suo nome era “*Qui sum*”, in ebraico *Ehyieh*.

Altra ipotesi. Isidoro di Siviglia, nel settimo libro delle *Etimologie*, elenca i nomi tradizionali di Dio secondo la tradizione ebraica e, insieme a El, Eloï, Eloë, Sabaoth, Elion, Eie, Adonai, Tetragrammaton, Saddai, menziona pure Ia (“quod in Deo tantum ponitur, quod etiam in alleluja in novissima syllaba sonat”). Ma se Dante si fosse attenuto a Isidoro, che certamente conosceva, perché avrebbe dovuto usare *I* invece di *Ia*? Non certo per ragioni metriche (le uniche che avrebbero potuto giustificare l'abbreviazione), dato che il suo endecasillabo avrebbe funzionato in entrambi i casi.

La misteriosa apparizione di questo *I* non può essere risolta se non pensando che Dante avesse mutato opinione rispetto all'ebreo adamico originale, e l'avesse mutata proprio a causa di conoscenze direttamente o indirettamente acquisite, come si è ipotizzato che avesse mutuato l'idea della *forma locutionis* dall'ambiente dei modisti. Occorre pertanto fare un passo, se non indietro, almeno di lato, e vedere che cosa accadesse più o meno nella stessa epoca nell'ambiente ebraico.

Ci rifaremo pertanto ai principi della Cabala dei nomi, o Cabala estatica, teorizzata e praticata nel XIII secolo da Abraham Abulafia.⁷

La Cabala dei nomi viene praticata recitando i nomi divini che il testo della Torah nasconde, giocando sulle varie combinazioni delle lettere dell'alfabeto ebraico. La Cabala detta teosofica, pur azzardando pratiche di lettura numerologica, per acrostico o per anagramma, era in fondo ancora rispettosa del testo sacro. La Cabala dei nomi invece altera, scombina, decompone e ricombina la superficie testuale e la sua stessa struttura sintagmatica, sino a quegli atomi linguistici che sono le singole lettere alfabetiche, in un processo di ricreazione linguistica continua. Se per la Cabala teosofica tra Dio e l'interprete sta ancora il testo, per la Cabala estatica l'interprete sta tra Dio e il testo.

La pratica della lettura attraverso la permutazione tende a provocare effetti estatici. Come dice Abulafia:

E inizia a combinare questo nome, IHVH, all'inizio da solo, ed esamina tutte le sue combinazioni, e muovilo e fallo girare come una ruota, avanti

e indietro, come un rotolo, e non lasciarlo riposare, ma quando vedi che la sua materia acquista forza a causa del gran movimento, a causa del timore di confusione della tua immaginazione e del vorticare dei tuoi pensieri, e quando lasci che si arresti, rivolgiti a esso e interrogalo, e non lasciarlo sino a che non otterrai da esso una parola di saggezza. E dopo passa al secondo nome, Adonai, e chiedigli del suo fondamento, ed esso ti rivelerà il suo segreto [...] Poi combina entrambi i nomi, e studiali, e interrogali, e ti riveleranno i segreti della sapienza [...] e poi combina Elohim, e anch'esso di garantirà sapienza.

(Abulafia, *Hayye ha-Nefes*)

Se si aggiungono poi tecniche respiratorie che debbono accompagnare la sillabazione dei Nomi, si comprende come dalla sillabazione si passi all'estasi e da quella all'acquisizione di poteri magici, perché le lettere che il mistico combina sono gli stessi suoni attraverso i quali Dio ha creato il mondo. Questo aspetto diventerà più evidente nel XV secolo. Idel (1988a: 204-205) dirà di Yohanan Alemanno, amico e ispiratore di Pico della Mirandola, che per lui “la carica simbolica del linguaggio si stava trasformando in un tipo di comando quasi matematico. Così il simbolismo cabalistico si trasformava – o forse si ritrasformava – in un linguaggio magico incantatorio”.

Questo era possibile perché per Abulafia gli elementi atomici del testo, le lettere, hanno significato di per se stessi, indipendentemente dai sintagmi in cui occorrono. Ogni lettera è già un nome divino: “Siccome per le lettere del Nome ciascuna lettera è un Nome di per se stesso, sappi che lo Yod è un nome, e YH è un nome” (*Perush Havdalah de-Rabbi 'Akvà*).

L'idea che il nome di Dio possa essere espresso anche una singola lettera del *tetragrammaton* viene confermata anche dall'uso di scrivere il nome divino in molti manoscritti. Mi riferisco a Perani (Perani, Sgradini, 2004: 131-143) dove si vede come nei manoscritti ebraici medievali fosse d'uso rappresentare il nome divino attraverso una disposizione calligrafica di tre o quattro Yod. Il fatto che questi manoscritti fossero di ambiente italiano incoraggia a sostenere l'ipotesi che Dante fosse a conoscenza di questa tradizione.

Trasliteriamo infatti, come Dante poteva fare, la Yod come I, ed ecco che abbiamo una possibile fonte del “voltafaccia” dantesco. Ma questa del nome divino non è la sola idea che Dante pare aver in comune con Abulafia.

Per la Cabala estatica il linguaggio è un universo in se stesso, e la struttura del linguaggio rappresenta la struttura del reale. Già negli scritti di Filone di Alessandria si era cercato di paragonare l'essenza intima della Torah con il Logos, il Mondo delle idee, e concezioni platoniche erano penetrate anche nella letteratura aggadico-midrashica, in cui si vedeva la Torah come lo schema usando il quale Dio aveva creato il mondo. La Torah eterna si identificava quindi con la Sapienza e in molti passi con un mondo delle forme, un universo di archetipi. Nel XIII secolo, e in una linea decisamente averroistica, Abulafia porrà una equazione tra Torah e Intelletto Attivo, “la forma di tutte le forme degli intelletti separati” (*Sefer Mafteah ha-Tokhahot*).

Tuttavia per Abulafia questa matrice di tutte le lingue (che fa tutt'uno con la Torah eterna ma non necessariamente con la Torah scritta) non coincide ancora con l'ebraico. Pare che Abulafia faccia una distinzione tra le ventidue lettere (e la Torah eterna) come matrice e l'ebraico come lingua madre del genere umano. Le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico rappresentano i suoni ideali che debbono presiedere alla creazione di ciascuna delle altre settanta lingue esistenti. Il fatto che altre lingue abbiano un maggior numero di vocali dipende da variazioni di pronuncia delle 22 lettere fondamentali (gli altri suoni stranieri sarebbero, in termini moderni, allofoni dei fonemi fondamentali).⁸

Per Abulafia le 22 lettere rappresentano tutti i suoni naturalmente prodotti dagli organi della fonazione. È il modo di combinare le lettere che permette di dar vita alle diverse lingue. La parola *zeruf* (combinazione) e la parola *lashon* (lingua) hanno lo stesso valore numerico (386): conoscere le leggi della combinatoria significa conoscere la chiave di formazione di ciascun linguaggio. Abulafia ammette che la scelta di rappresentare questi suoni attraverso certi segni grafici è materia di convenzione, ma parla di una convenzione stabilita tra Dio e i profeti. Egli conosce molto bene le teorie correnti del linguaggio secondo cui i suoni per alcune cose o concetti sono convenzionali (perché trovava questa idea aristotelico-stoica in autori come Maimonide) ma sembra uscire dall'imbarazzo con una soluzione alquanto moderna, implicitamente distinguendo convenzionalità e arbitrarietà.

L'ebraico è nato per convenzione come tutte le lingue (e Abulafia rigetta l'idea, sostenuta da altri, anche in campo cristiano, che un fanciullo lasciato a se stesso dopo la nascita, avrebbe automaticamente parlato ebraico) ma è la Lingua Madre e Santa perché i nomi dati da Adamo erano *in accordo con la natura*, e non scelti ad arbitrio. In tal senso l'ebraico fu il *protolinguaggio*, e come tale fu necessario per creare tutte le altre lingue, perché "se non ci fosse stato questo primo linguaggio non ci sarebbe stato mutuo consenso per dare a un oggetto un nome diverso da quello che aveva prima, perché la seconda persona non avrebbe compreso il secondo nome se non avesse conosciuto il nome originale, in modo da potersi accordare sul cambio" (*Sefer or ha-Sekhel*, cfr. Idel, 1989: 13-14).

Abulafia lamenta il fatto che il suo popolo, nel corso dell'esilio, abbia dimenticato la propria lingua originaria, e naturalmente intende che il cabalista sia colui che lavora per il ritrovamento della vera matrice di tutte le settanta lingue. Sarà il Messia a rivelare definitivamente i segreti della Cabala, e la differenza tra le lingue cesserà alla fine dei tempi, quando ogni lingua esistente verrà riassorbita dalla Lingua Sacra.

Ancora una volta troviamo qualcosa in comune tra le posizioni di Abulafia e quelle di Dante. Per Abulafia si poneva un'equazione tra Torah e Intelletto Attivo, e lo schema attraverso cui Dio aveva creato il mondo coincideva col dono linguistico che egli aveva fatto ad Adamo, una sorta di matrice generativa di tutte le lingue che non coincideva ancora con l'ebraico. Quindi troviamo, da un lato, influenze averroiste in Abulafia, che lo portano a credere in un Intelletto Attivo unico e comune a tutta la specie umana, e dall'altro indubbie e dimostrate simpatie averroistiche in Dante, e in ogni caso quella che Nardi (1942, V) vede come una concezione di origine avicennistico-agostiniana di una Sapienza divina che offre le forme all'intelletto possibile. Né al filone averroista erano estranei i modisti e altri sostenitori di una grammatica universale. E quindi ecco una comune posizione filosofica che, anche senza voler dimostrare influenze dirette, poteva inclinare entrambi a ritenere il dono delle lingue come la consegna di una *forma locutionis*, matrice generativa affine all'Intelletto Attivo.

Non solo. Per Abulafia l'ebraico era stato storicamente il

protolinguaggio, ma il popolo eletto, nel corso dell'esilio, aveva dimenticato quella lingua originaria. E dunque, come dirà Dante nel *Paradiso*, al tempo della confusione babelica la lingua di Adamo era "tutta spenta". Idel (1989: 17) cita un manoscritto inedito di un discepolo di Abulafia nel quale si dice che:

chiunque creda nella creazione del mondo, se crede che le lingue siano convenzionali, deve anche pensare che vi siano due tipi di lingua: la prima è Divina, nata da un patto tra Dio e Adamo, e la seconda naturale, basata su un patto tra Adamo, Eva e i loro figli. La seconda è derivata dalla prima, e la prima fu nota solo ad Adamo e non fu tramandata a nessuno dei suoi discendenti tranne Seth [...] E così la tradizione arrivò a Noè. E la confusione delle lingue al tempo della dispersione si verificò solo per il secondo tipo di lingua, quella naturale.

Se teniamo conto del fatto che il termine "tradizione" si riferisce alla Cabala, allora il brano citato allude di nuovo a una sapienza linguistica, a una *forma locutionis* come insieme di regole per la costruzione di lingue diverse. Se la forma originaria non è lingua, bensì matrice universale delle lingue, ecco che ne risulta confermata la stessa mutevolezza storica dell'ebraico, ma anche la speranza che quella forma originaria possa essere ritrovata e fatta nuovamente fruttare (in modi diversi, ovviamente, per Dante e Abulafia).

Tutte queste osservazioni acquisterebbero un senso se si potesse dimostrare che in qualche modo Dante era al corrente del pensiero cabalistico ebraico, e in particolare di quello di Abulafia.

Ora, Abulafia era venuto a Roma nel 1260, si era trattenuto in Italia sino al 1271, ed era tornato a Roma con l'idea di convertire il papa. Poi era passato in Sicilia, dove le sue tracce si perdono alla fine degli anni novanta. Le sue idee hanno pertanto e senza dubbio influenzato l'ambiente ebraico italiano. Infatti nel 1290 assistiamo a un dibattito tra Hillel da Verona (che aveva probabilmente incontrato Abulafia venti anni prima) e Zerahya di Barcellona, arrivato in Italia agli inizi degli anni settanta (cfr. Genot-Bismuth, 1988, II). Hillel, che sta frequentando gli ambienti bolognesi, scrive a Zerahya riprendendo una questione aperta da Erodoto, e cioè in quale lingua si esprimerebbe un bambino allevato senza essere esposto a stimoli linguistici. Per Hillel (che sembra ignorare o trascurare il fatto che Abulafia era di opinione diversa) il bambino si esprimerebbe in quell'ebraico

che era stato dato originariamente all'uomo per natura. Zerahya gli risponde accusandolo di aver ceduto alle sirene dagli "incirconcisi" bolognesi. I suoni emessi da un bambino non esposto a una educazione linguistica, obietta, sarebbero simili all'abbaiare dei cani, e non si può sostenere che la lingua sacra sia stata data all'uomo per natura, perché l'uomo possiede l'attitudine al linguaggio solo in potenza, ma impara a parlare solo attraverso una educazione degli organi fonatori.⁹

Basterebbe questa discussione per mostrare come la tematica abulafiana fosse dibattuta nella Penisola, e proprio in quell'ambiente bolognese da cui Dante sarebbe stato influenzato (e dal quale, secondo Maria Corti, avrebbe assorbito tante idee sulla *forma locutionis*). Ma Genot-Bismuth ci fornisce altre notizie su quello scorcio di secolo, in cui troveremo più tardi un Yehuda Romano che terrà lezioni sulla *Divina commedia* per i suoi correligionari, o un Lionello di Ser Daniele che farà altrettanto, usando una *Divina commedia* traslitterata in ebraico, per non dire di un personaggio come Immanuel da Roma che sembra, nelle sue composizioni poetiche, prendere di contropiede i temi danteschi per aspirar quasi a comporre una contro-*Commedia* ebraica.¹⁰

Non si tratta solo di influenza dantesca sull'ambiente ebraico italiano. Genot-Bismuth prova anche influenze opposte, suggerendo persino una origine ebraica della teoria dei quattro sensi della scrittura che appare nella *Lettera XIII* dantesca – tesi forse ardita, se si pensa all'abbondanza di fonti cristiane di cui Dante poteva disporre su quel tema. Ma molto meno ardita, e per molti versi convincente, pare la tesi che Dante possa aver colto proprio a Bologna, negli anni che seguirono la polemica Hillel-Zerahya, echi di quel dibattito giudaico.

Si potrebbe dire che nel *DV* Dante si avvicina alla tesi di Hillel (o dei suoi ispiratori cristiani, come a Hillel rimproverava Zerahya), mentre in *Paradiso* XXVI si converte a quella di Zerahya, che era quella di Abulafia – se non fosse che all'epoca in cui Dante scrive il *DV* avrebbe già potuto conoscere le opinioni di entrambi.

Benché Genot-Bismuth documenti alcuni contributi storiografici di parte ebraica che mostrerebbero un gioco di suggerimenti e riprese attraverso il *De regimine principum* di Egidio Romano, basterebbe riconoscere l'esistenza di un clima in

cui le idee circolavano all'interno di una polemica costante, fatta di dibattiti e scritti e orali, tra la Chiesa e la Sinagoga (cfr. Calimani, 1987, VIII). Certamente, se prima del Rinascimento un pensatore cristiano si fosse avvicinato alla dottrina degli ebrei, non lo avrebbe certo ammesso pubblicamente. La comunità ebraica apparteneva a quella categoria di reietti, come gli eretici, che – come dice efficacemente Le Goff (1964: 373) – il Medioevo ufficiale sembra detestare e ammirare a un tempo, con un misto di attrazione e paura, tenendoli a distanza ma fissando questa distanza in maniera abbastanza prossima per averli a portata di mano, per cui “quella che si chiama carità a loro riguardo assomiglia all'atteggiamento del gatto quando gioca con i topi”.

Prima della rivalutazione umanistica, della Cabala si avevano nozioni imprecise, e la si confondeva con la negromanzia. Peraltro, è stato suggerito (Gorni, 1990, VII) che Dante cita con troppa insistenza varie arti divinatorie e magiche nella *Commedia* (astrologia, chiromanzia, fisiognomica, geomanzia, piromanzia, idromanzia, e naturalmente i negromanti): in qualche modo egli era a giorno di una cultura sotterranea ed emarginata di cui il cabalismo faceva confusamente parte, almeno secondo una vulgata corrente.

Pertanto l'interpretazione della *forma locutionis* come matrice universale delle lingue, anche senza essere ricondotta direttamente ai modisti, diventa ulteriormente seducente.

L'unico inconveniente è che queste sono solo illazioni, perché non esistono prove sicure di questi contatti – come osservava anche Giulio Busi (2004) nel recensire Debenedetti Stow (2004), che non solo aderisce appassionatamente alle ipotesi appena esposte, ma tende certamente a trasformare molte ipotesi in prove definitive.

Tuttavia, là dove si può lavorare solo su testi, alcune analogie testuali, se pure non possono essere addotte come prove probanti, debbono essere in qualche modo sottolineate, magari per incoraggiare future ricerche.

Concluderemo immaginando che, nel suo viaggio in Paradiso, quello *post mortem* e non quello letterario, Dante abbia incontrato Abulafia. Potrebbero ora conversare amabilmente, prendendosi forse gioco degli sforzi che stiamo facendo per capire se essi

abbiano avuto qualcosa in comune. Se poi persino Adamo si fosse introdotto nella discussione, sarebbe interessante sapere che tipo di linguaggio stiano parlando quei tre per potersi intendere. Siccome chi scrive non nutre molta fiducia nell'esistenza di una originaria Lingua Perfetta, preferisce pensare che forse gli Angeli stiano provvedendo un eccellente servizio di traduzione simultanea.

5 שִׁירוּ | לַאֱלֹהִים זִמְרוּ שְׁמוֹ סֵלוּ וְכַבְּ בְּעֶרְבוֹת בְּיָה שְׁמוֹ וְעִלּוּ זָנָיו: è l'originale ebraico che anche un contemporaneo come Chouraqui traduce "Poétisez pour Elohim, chantez son nom; frayez passages au chevaliers des nues: Yah est son nom! Exultez en face de lui!"

6 Reynolds ricorda quel deputato texano ottocentesco che si era opposto all'introduzione dell'insegnamento scolastico delle lingue straniere dicendo: "Se l'inglese era sufficiente per Nostro Signor Gesù Cristo sarà sufficiente anche per noi."

7 Tutte le notizie su Abulafia e le citazioni che seguono sono dovute a Idel (1988a, 1988b, 1988c, 1989).

8 Altri cabalisti rilevano che i cristiani mancano della lettera Het e gli arabi ignorano la Peh e nel Rinascimento Yohanan Alemanno affermerà che le variazioni di pronuncia rispetto alle 22 lettere ebraiche sono da assimilare ai suoni degli animali (alcuni assomigliano al grufolio dei maiali, altri al gracidio delle rane, altri al verso delle gru), così che il fatto stesso di pronunciare altri suoni rivela come le altre lingue siano proprie di popoli che hanno abbandonato la giusta condotta di vita. In tal senso la moltiplicazione delle lettere è uno dei risultati della confusione babelica. Alemanno è conscio del fatto che altri popoli hanno riconosciuto la loro lingua come la migliore del mondo, e cita Galeno, secondo cui la lingua greca è la più piacevole e la più rispondente alle leggi della ragione, ma, non osando contraddirlo, ammette che questo deriva dal fatto che ci sono affinità tra greco, ebraico, arabo e assiro.

9 Zerahya usa una prova che ritroveremo dopo il Rinascimento in altri autori cristiani – vedi per Walton, *In Biblia polyglotta prolegomena*, 1632, o Vallesio, *De sacra philosophia*, 1652: se ci fosse stato il dono primigenio di una lingua sacra originaria, ogni uomo, qualsiasi fosse la sua lingua materna, dovrebbe parimenti conoscere la lingua sacra per dono innato.

10 Vedi Immanuel Romano, *L'Inferno e il Paradiso*, a cura di G. Battistoni, Firenze, Giuntina, 2000. Cfr. anche G. Battistoni, "Tramiti ebraici e fonti medievali accessibili a Dante, 2. Manoello Giudeo", in *Labyrinthus*, 27-28, 1995: 35-69; Id., "Tramiti ebraici e fonti medievali accessibili a Dante, 3. Dante nel 'Paradiso' di Manoello Giudeo", in *Labyrinthus*, 35-36, 1999: 41-80.

PER UNA STORIA DELLA DENOTAZIONE

Una prima versione di questo saggio è stata pubblicata in inglese come “Denotation”, in U. Eco, C. Marmo (eds.), *On the Medieval Theory of Signs*, Amsterdam, Benjamins, 1989, poi in italiano in appendice a Eco (1997) e in Eco (2007). Ringrazio Maria Teresa Fumagalli Beonio Brocchieri, Andrea Tabarroni, Roberto Lambertini e Costantino Marmo per aver discusso con me questo scritto, fornendomi suggerimenti preziosi – anche se naturalmente non sono responsabili dell’uso che ne ho fatto.

La denotazione (insieme alla sua controparte, la *connotazione*) viene secondo le volte considerata come una proprietà o una funzione (i) di singoli termini (che cosa denota il termine *cane*?), (ii) di proposizioni dichiarative (l'enunciato *il cane abbaia* denota uno stato del mondo, e cioè che di fatto che c'è un cane che abbaia – ma ecco che se *il cane* viene inteso come se denotasse una specie, ovvero tutti i cani, allora potrebbe denotare una proprietà comune a tutta la specie canina), (iii) di frasi nominali e descrizioni definite (il presidente della Repubblica può denotare, a seconda del contesto e della circostanza di enunciazione, sia il presidente in carica al momento dell'enunciazione, sia la funzione prevista dalla Costituzione. In ciascuno di questi casi si deve decidere se la denotazione abbia a che fare con il significato, con il referente o con l'atto di riferimento. Insomma, con *denotazione* si intende ciò che è *significato* dal termine, *la cosa nominata* o, nel caso delle proposizioni, *ciò che è il caso* oppure *ciò che viene pensato essere il caso*, in quanto contenuto proposizionale?¹

Nella linguistica strutturale la “denotazione” ha a che fare col significato. Per Hjelmslev (1943) la differenza tra semiotica denotativa e semiotica connotativa sta nel fatto che la prima è una semiotica il cui piano dell'espressione non è una semiotica, mentre la seconda è una semiotica il cui piano dell'espressione è una semiotica. Anche Barthes (1964) elabora la sua posizione a partire da Hjelmslev, e sviluppa una nozione di denotazione del tutto intensionale, in cui tra un significante e un significato di primo grado (o di grado zero) vi è sempre una relazione denotativa.

Nelle semantiche componenziali il termine è stato utilizzato per indicare la relazione di senso espressa da un termine lessicale – come nel caso del termine *zio* che esprime la relazione “fratello del padre” (vedi ad esempio Leech, 1974: 238). Insomma, in ambito strutturalista la denotazione, se ci rifacciamo alla

distinzione di Frege (1982), si avvicina più al *Sinn* che alla *Bedeutung*, è più vicina al senso che al riferimento, e in termini carnapiani avrebbe più a vedere con l'intensione che con l'estensione.

Ma è il termine fregeano di *Bedeutung* che è ambiguo, e andrebbe di fatto riformulato come *Bezeichnung* (traducibile con *designazione*), dal momento che nel lessico filosofico tedesco *Bedeutung* generalmente sta per “significato”, mentre *Bezeichnung* sta per riferimento, designazione, e per denotazione in senso estensionale. Husserl dice ad esempio in *Semiotik* che un segno significa, *bedeutet*, un significato e designa, *bezeichnet*, una cosa. Così avviene che nella più recente tradizione della semantica anglosassone ispirata a Frege, *Bedeutung* venga spesso tradotta con *reference* o con *denotation* (vedi ad es. Dummett, 1973). Col che si sarebbe del tutto rovesciato l'uso degli strutturalisti.

Nella tradizione della filosofia analitica l'intero quadro aveva subito un cambiamento radicale con “On denoting” di Russell (1905) dove la denotazione si differenziava dal significato, e questa direzione era stata seguita da tutta la tradizione filosofica anglosassone. Si vedano ad esempio Ogden e Richards (1923) e Morris (1946), dove si dice che, quando nell'esperimento di Pavlov un cane reagisce a un campanello, il cibo è il *denotatum* del campanello, mentre la condizione di essere edibile è il *significatum* del campanello.

In tal senso un'espressione denota sia gli individui, sia la classe di individui di cui è il nome, mentre connota le proprietà in base alle quali tali individui sono riconosciuti come membri della classe in questione. Se poi sostituiamo (vedi Carnap, 1955) la coppia *denotazione/connotazione* con la coppia *estensione/intensione*, allora la denotazione diventa una funzione della connotazione.

Ma, persino se si stabilisce che la denotazione sta per l'estensione, essa può riferirsi (i) a una classe di individui, (ii) a un individuo effettivamente esistente (come nel caso della designazione rigida dei nomi propri), (iii) a ogni membro di una classe di individui, (iv) al valore di verità contenuto in una proposizione assertiva (cosicché in ognuno di questi campi il *denotatum* di una proposizione è ciò che è il caso, o il fatto che *p* sia il caso).

Ragionevolmente Lyons (1977) aveva proposto di usare al posto di *denotazione* il termine *designazione*, e di utilizzare *denotazione* in modo neutrale tra estensione e intensione: in tal senso *canè* denoterebbe la classe dei cani (o forse qualche tipico membro, o esemplare, della classe), mentre *canino* denoterebbe la proprietà riconoscendo la quale risulta corretto applicare l'espressione. Ma la proposta non ha avuto molta fortuna, almeno nella *koiné* analitica, e pertanto la polisemia rimane dominante.

1. Da Mill a Peirce

Il termine *denotazione* è stato usato con esplicito senso estensionale da John Stuart Mill nel *System of Logic* (1843, I, 2, 5): “la parola ‘bianco’ denota tutte le cose bianche, come la neve, la carta, la spuma del mare ecc., e implica, o, per usare il linguaggio degli scolastici, connota, l'attributo della bianchezza.”

Probabilmente Peirce fu il primo a rendersi conto che vi era qualcosa che non andava in questa soluzione, sebbene abbia senza dubbio usato *denotazione* sempre in senso estensionale – e si veda cosa dice in varie occasioni:

il riferimento diretto di un simbolo al suo oggetto o denotazione (*Collected Papers*, d'ora in avanti *CP*, 1.559); [la replica di] un Sinsegno Indicale Rematico è influenzata dal cammello reale che essa denota (2.261); un segno deve denotare una entità individuale, e deve significare un carattere (2.293); un termine generale denota qualsiasi cosa possenga il carattere che significa (2.434); ogni asserzione ha una tale funzione denotativa o indicativa (5.429); i segni sono designativi, denotativi o indicativi quando, come i pronomi dimostrativi, o come un dito indice dirigono brutalmente i globi oculari della mente dell'interprete verso l'oggetto in questione (8.350).

Peirce aveva pienamente compreso che – per quanto riguardava la connotazione – Mill in realtà non seguiva, come sosteneva di fare, l'uso tradizionale della Scolastica. Gli scolastici (per lo meno fino al XIV secolo) distinguevano tra *significare* e *appellare*, e non utilizzavano *connotazione* in opposizione a *denotazione*, bensì in quanto forma aggiuntiva di significazione.

È stata senza dubbio opinione dei migliori studiosi di logica del XIV, XV e XVI secolo che la *connotazione* fosse usata, in quelle epoche, esclusivamente per il riferimento a un secondo significato, cioè (quasi) per

il riferimento di un termine relativo (quale *padre*, *più brillante* ecc.) al correlato dell'oggetto che denota primariamente [...] Il Signor Mill ha tuttavia ritenuto di essere autorizzato a negarlo solamente sulla base della sua autorità, senza la citazione di un solo passaggio da un qualsiasi autore del tempo.

(CP 2.393)

Peirce sviluppa la stessa argomentazione in CP 2.431, e più avanti nota come nel Medioevo l'opposizione più comune fosse quella tra *significare* e *nominare*. Quindi osserva come Mill impieghi al posto del termine *significa* quello di *connota*, usando perciò *denotare* per designare, nominare o far riferimento. Inoltre ricorda il passo di Giovanni di Salisbury (*Metalogicus* II, 20), secondo cui *nominatur singularia sed universalia significantur*, concludendo che sfortunatamente il significato preciso della parola *significare* al tempo di Giovanni di Salisbury non fu mai veramente osservato, né prima né dopo di lui, e al contrario scivolò progressivamente verso quello di *denotare* (CP 2.434).

Però, se Peirce comprende lucidamente che a un certo punto *significare* migra parzialmente da un paradigma intensionale a uno estensionale, egli non è tuttavia in grado di riconoscere che nei secoli successivi il termine conserva per lo più un senso intensionale. Così accetta che denotazione sia categoria estensionale (e discute l'opera di Mill solo rispetto alla questione della connotazione), mentre è proprio *denotare* che, inizialmente utilizzato a metà tra estensione e intensione, alla fine (e il *terminus ad quem* è Mill) subentra come categoria estensionale. Peirce non indica quando questo accade per la prima volta, e non lo fa perché si trattava di una questione di non semplice soluzione.

2. Da Aristotele al Medioevo

Già Platone aveva chiarito che pronunciando un termine singolo (sia esso *cane*) si può certamente significare una certa idea, ma solo enunciando una proposizione (come *quel cane abbaia*) si può dire che qualcosa è il caso e pertanto *dire il vero o il falso*.

Quanto ad Aristotele, nel famoso passaggio 16a (e sgg.) del *De interpretatione*, si delinea un triangolo semiotico in cui le parole

sono da un lato legate ai concetti (o alle passioni dell'anima) e dall'altro alle cose. Aristotele dice che le parole sono "simboli" delle passioni, dove per simbolo intende un espediente convenzionale e arbitrario. Come vedremo in seguito, è vero però che egli sostiene anche che le parole possono essere considerate come sintomi (*semêia*) delle passioni, ma lo dice nel senso che ogni emissione verbale può innanzitutto essere sintomo del fatto che l'emittente ha qualcosa in mente. Le passioni dell'anima sono invece sembianze o icone delle cose. Ma per la teoria aristotelica le cose si conoscono attraverso le passioni dell'anima, senza che vi sia una connessione diretta tra simboli e cose. Nominiamo le cose intendendo le loro icone, e cioè le idee corrispondenti che le cose suscitano nella nostra mente.² Per indicare questa relazione simbolica Aristotele non impiega la parola *semáínein* (che potrebbe quasi essere tradotta con *significare*), ma in molte altre circostanze usa questo verbo per indicare la relazione tra parole e concetti (vedi figura 1).



Figura 1

Come per Platone, anche per Aristotele i termini isolati non asseriscono nulla circa ciò che è il caso, bensì significano un pensiero. Gli enunciati o le espressioni complesse invece significano anch'essi un pensiero, ma un tipo particolare di enunciati (un enunciato affermativo o una proposizione) asseriscono uno stato di cose vero o falso. Aristotele non dice che le affermazioni *significano* ciò che è vero o falso, ma piuttosto che *dicono* (il verbo è *léghein*) che una data cosa A appartiene (il verbo è *hypárchein*) a una data cosa B.

Già con Aristotele ci si confronta così con tre questioni che verranno ampiamente dibattute nel corso di tutto il Medioevo: (i) se i segni in primo luogo significhino i concetti (e solo attraverso

la mediazione dei concetti possano far riferimento alle cose), o se possano invece significare, designare o denotare le cose; (ii) quale sia la differenza tra far riferimento a una classe di individui o far riferimento a un individuo concreto; (iii) quale sia la differenza tra la correlazione *segni-concetti-cose individuali*, e la correlazione *enunciati-contenuto proposizionale-stato di cose extralinguistico*.

Non è che i pensatori medievali avessero sin dall'inizio ben chiare queste differenti problematiche: al massimo si può dire che la questione (i) venne dibattuta molto presto (per lo meno dai tempi di Anselmo d'Aosta) sotto la forma dell'opposizione tra *significare* e *nominare* o *appellare*; la questione (ii) fu probabilmente posta per la prima volta da Pietro Hispano attraverso la distinzione tra *suppositio naturalis* e *suppositio accidentalis*; la questione (iii) fu affrontata in vari modi a partire da Boezio in avanti – ma, mentre tra i commentatori di Aristotele il dibattito sulla relazione di significazione procedeva indipendentemente da quello sulle asserzioni vere o false, per molti grammatici e per i teorici della *suppositio* i due temi interferivano ampiamente, fino al momento in cui, con Bacone e Ockham, divennero totalmente interscambiabili.

Il destino di termini quali *denotatio* e *designatio* è collegato alla storia dell'opposizione *significatio/nominatio*. Sembra che per lungo tempo (per lo meno fino al XIV secolo) questi termini venissero impiegati a volte in senso intensionale, a volte in senso estensionale. Si trattava di termini già presenti nel lessico latino e significavano, tra le molte accezioni, “stare come segno di qualcosa” – senza che fosse rilevante se quel qualcosa era un concetto o una cosa. Nel caso di *designatio* l'etimologia si mostra da sé, nel caso invece di *denotatio* bisogna tener presente che il termine *nota* indicava un segno, un *token*, un simbolo, qualcosa che rimandava a qualcosa d'altro (vedi anche Lyons, 1968, 9). Secondo Maierù (1972: 394) il *symbolon* di Aristotele veniva infatti generalmente tradotto con *nota*: “nota vero est quae rem quamquam designat. Quo fit ut omne nomen nota sit” (Boezio, *In Top. Cic.* 1111b)

È importante dunque (i) accertare ciò che cosa è accaduto al termine *significatio*; (ii) quando *denotatio* (insieme a *designatio*) compare connesso a *significatio*, e quando invece in opposizione a quest'ultimo.

Per quanto riguarda *denotatio*, interessa registrarne l'occorrenza in una delle tre seguenti accezioni: (i) senso intensionale *forte* (la denotazione è in relazione con il significato); (ii) senso estensionale *forte* (la denotazione è in relazione alle cose o allo stato di cose); (iii) senso *debole* (la denotazione rimane sospesa tra intensione ed estensione, con buone ragioni per propendere verso l'intensione).

Vedremo come, per lo meno fino al XIV secolo, sarà il senso debole a predominare.

3. Boezio

A partire da Agostino fino al XIII secolo, la possibilità di far riferimento alle cose è sempre mediata dal significato. Per Agostino “signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire” (*De doctrina christiana* II, 1, 1), e la significazione è l'azione che compie un segno sulla mente. Solo attraverso questa mediazione ci si può poi riferire alle cose (vedi figura 2).

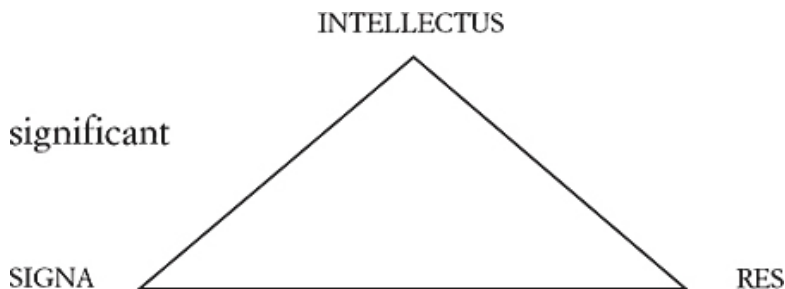


Figura 2

Boezio aveva già introdotto il termine *propositio* per indicare le espressioni complesse che asseriscono la verità o la falsità di qualcosa. È difficile stabilire se per proposizione intendesse l'espressione o il contenuto corrispondente, ma è chiaro che la verità e la falsità erano connesse alle proposizioni e non ai termini isolati. Boezio afferma che i termini isolati significano il concetto corrispondente o l'universale, e considera *significare* – come pure, anche se più raramente, *designare* – in senso intensionale. Le parole sono degli strumenti convenzionali che

servono a rendere manifesti i pensieri, *sensa* o *sententias* (in *De interpretatione* I). Le parole non designano *res subiectae* ma *passiones animae*. Della cosa designata al massimo si può dire che è “sottesa al proprio concetto” (*significationi supposita* or *suppositum*, cfr. De Rijk, 1962-67: 180-181).

Nel commento al *Peri hermeneias* II, discutendo se le parole si riferiscano direttamente ai concetti o invece alle cose, per entrambi i casi Boezio utilizza l'espressione *designare*. Dice “*vox vero conceptiones animi intellectusque significat*” e “*voces vero quae intellectus designant*” e, parlando di *litterae*, *voces*, *intellectus*, *res*, sostiene che “*litterae verba nominaque significant*” e che “*haec vero [nomina] principaliter quidem intellectus secundo vero loco res quoque designant. Intellectus vero ipsi nihil aliud nisi rerum significativi sunt.*” In *Arist. Categ.* (col. 159 B4-C8), dice che “*prima igitur illa fuit nominum positio per quam vel intellectui subiecta vel sensibus designaret*”. Mi sembra che *designare* e *significare* qui vengano considerati più o meno equivalenti.

Pertanto anche per Boezio le parole significano i concetti e solo in conseguenza possono fare riferimento alle cose (vedi figura 3).

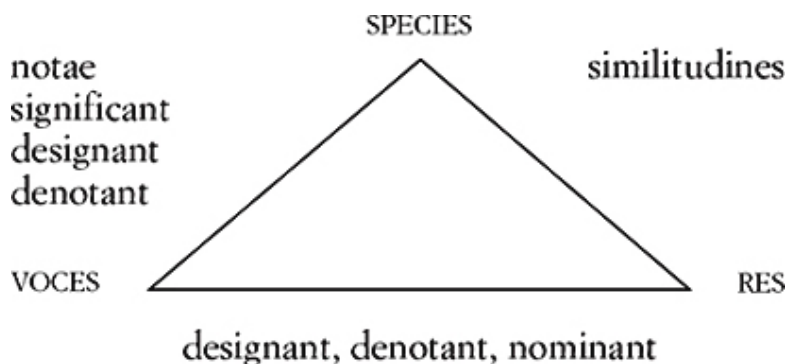


Figura 3

4. L'appellatio di Anselmo

È attraverso la teoria dell'*appellatio* che una distinzione più netta tra significato e riferimento viene posta da Anselmo d'Aosta nel *De grammatico*.

Elaborando la teoria aristotelica dei paronimi, Anselmo dice che quando chiamiamo una data persona *grammatico*, stiamo usando questa parola paronimicamente. La parola significa sempre la qualità dell'essere un grammatico, ma viene impiegata per riferirsi a un uomo specifico. Per indicare il riferimento Anselmo impiega così il termine *appellatio*, e per indicare il significato usa *significatio*.³

Una distinzione di questo tipo tra significare e nominare è quella seguita anche da Abelardo.

5. Abelardo

In Abelardo non è possibile riscontrare una terminologia logica fissata una volta per tutte, dal momento che egli spesso usa gli stessi termini in senso ambiguo. Tuttavia egli è il primo autore in cui la distinzione tra aspetti intensionali ed estensionali sia posta in modo chiaro (anche se non sempre preciso dal punto di vista terminologico). Egli parla indifferentemente di *significatio de rebus* e di *significatio de intellectibus*, ma ritiene che il senso principale di *significatio* sia (diremmo noi) intensionale, seguendo la tradizione agostiniana, per cui *significare* vuol dire *constituere* o “generare” un concetto mentale.

In *Ingredientibus* (ed. Geyer, 1927: 307) Abelardo afferma senza ambiguità che il piano dell'intelletto è la mediazione necessaria tra le cose e i concetti. “Non soltanto la *significatio intellectuum* è una *significatio* privilegiata, ma è la sola legittima funzione semantica di un nome, l'unica che un dialettico deve tener presente nell'esame del discorso” (Fumagalli Beonio Brocchieri, 1969: 37).

Ma se prendiamo in considerazione i diversi contesti in cui termini come *significare*, *designare*, *denotare*, *nominare*, *appellare* vengono confrontati l'uno con l'altro, possiamo sostenere che Abelardo utilizza *significare* per riferirsi all'*intellectus* generato nella mente dell'ascoltatore, *nominare* per indicare invece la funzione referenziale, e – per lo meno in alcune pagine della *Dialectica*, ma in modo indubitabile – *designare* e *denotare* per indicare la relazione tra una parola e la sua definizione o *sententia* (essendo la *sententia* il significato che noi diremmo “enciclopedico” del termine, la cui definizione rappresenta una

particolare selezione dizionariale atta a disambiguare il significato del termine stesso).⁴

Si è già sottolineato come non solo la terminologia di Abelardo sia spesso contraddittoria, ma anche come *designare* e *denotare* fino a quel momento avessero uno status decisamente poco definito. Vi sono passi in cui si incontra *designare* con un senso estensionale forte, ad esempio *Dialectica* (I, III, 2, 1), in cui Abelardo discute con chi sostiene che i termini sincategorematici non danno luogo a concetti, bensì indicano solo alcune *res subiecta*. In questo passaggio Abelardo parla dunque di una possibile designazione delle cose, e sembra utilizzare *designare* per indicare il primo atto di imposizione di un nome alle cose (come una sorta di battesimo in cui vi è un rigido legame di designazione tra chi nomina e la cosa nominata). Si veda ad esempio *Dialectica* (I, III, 1, 3): “ad res designandas imposite”.

Ma è anche vero che in altri passaggi (ad esempio I, III, 3, 1) *designare* e *denotare* non sembrano avere lo stesso significato, mentre in altri (come I, II, 3, 9 e I, III, 3, 1) *designare* suggerisce un’interpretazione intensionale.

Vi sono poi due contesti (in I, III, 1, 1) dove la designazione è la relazione tra un nome e la definizione corrispondente, e dove la denotazione viene legata esplicitamente al senso (o *sententia*) di un’espressione.

Opponendosi a coloro che sostenevano che le cose a cui è stata imposta la *vox* sono direttamente significate dalla voce stessa, Abelardo qui sottolinea che i nomi significano “ea sola quae in voce denotantur atque in sententia ipsius tenentur”, e quindi aggiunge che le parole non significano tutte le cose che sono in grado di nominare, ma ciò che designano attraverso una definizione, come *animal* significa una sostanza animata sensibile, e questo è esattamente ciò che è *denotato* dalla (o nella) parola (vedi figura 4).⁵

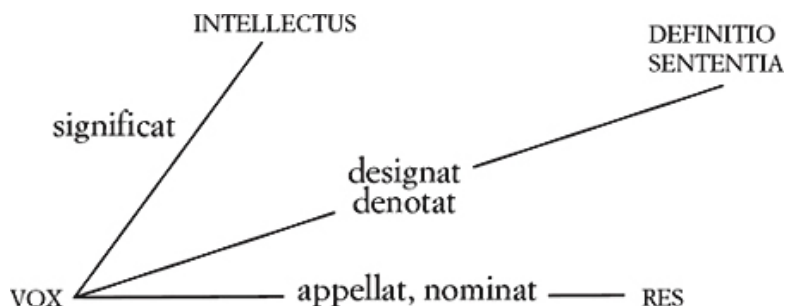


Figura 4

È allora evidente che sia la designazione che la denotazione mantengono decisamente un senso intensionale forte, e vengono ricondotte alla relazione tra un'espressione e il suo contenuto definitorio corrispondente.

La significazione non ha nulla a che vedere con il dare un nome alle cose, in quanto la prima continua a esistere *nominatis rebus destructis*, in modo tale da rendere possibile la comprensione del significato di *nulla rosa est (Ingredientibus*, ed. Geyer, 1927: 309).

Abelardo inoltre distingue tra due precise accezioni della *significazione* che ancora oggi generano molte perplessità. Spade (1982) ha evidenziato che per gli scolastici la *significatio* non è il significato: un termine significa ciò che riesce a far venire in mente a qualcuno (e questo senza dubbio è il senso inteso da Agostino), e in questo modo la significazione, a differenza del significato, è una specie della relazione causale. Il significato (che sia un correlato mentale, un contenuto semantico, un'intensione, o qualsiasi forma di entità noematica, ideale o culturale), nel Medioevo, così come nell'intera tradizione aristotelica, non viene dunque rappresentato dal termine *significatio*, bensì da *sententia* o da *definitio*.

È vero che nella tradizione medievale si può incontrare sia *significare* come *constituere intellectus*, e l'espressione *significare speciem* (che sembra più vicina a una nozione non causale di significazione), ma questa distinzione sembra chiarirsi solo con Abelardo: una parola *significat* causalmente qualcosa per la mente, mentre la stessa parola viene correlata attraverso la designazione e/o la denotazione a un significato, vale a dire, a una *sententia* o a una definizione.

Quindi si può dire che ciò che Abelardo teorizzava non era un

triangolo semiotico, ma una sorta di quadrato secondo cui una vox (i) *significat intellectus*, (ii) *designat vel denotat sententiam vel definitionem*, e (iii) *nominat vel appellat res*.

6. Tommaso d'Aquino

Tommaso d'Aquino, peraltro fedele alle posizioni di Aristotele, nel commento al *De interpretatione*, dopo aver distinto la prima operazione dell'intelletto (percezione o *simplex apprehensio*) dalla seconda (*scilicet de enuciatione affirmativa et negativa*), definisce l'*interpretatio* come “vox significativa quae per se aliud significat, sive complexa sive incomplexa” (*Proemium* 2). Ma immediatamente dopo mette in chiaro che i sostantivi e i verbi sono solo “principi” dell'interpretazione, la quale viene identificata esclusivamente con l'*oratio*, e cioè tutte quelle proposizioni *in qua verum et falsum inveniuntur*.

A questo punto egli impiega dunque *significare* per i sostantivi e i verbi (I, 2, 5; I, 5, 9), e pure per quelle voci che significano naturalmente, come il lamento degli infermi e i suoni emessi dagli animali: essi non significano immediatamente le cose stesse bensì i concetti generali e solo *eis mediantibus* si riferiscono al *singularia*.⁶

In vari punti afferma che il nome significa la sua definizione. È pur vero che quando Tommaso parla di composizione e di divisione, e cioè di affermazione e di negazione, dice che la prima “significat [...] coniunctionem” e la seconda “significat [...] rerum separationem” (I, 3, 4), ma è evidente che anche in questo punto (in cui il linguaggio fa riferimento a ciò che è o non è il caso), quel che è significato è un'operazione dell'intelletto. È solo l'intelletto, le cui operazioni sono significate, che può essere definito vero o falso rispetto allo stato di cose effettivo: “intellectus dicitur verum secundum quod conformatur rei” (I, 3, 7). Un'espressione non può essere né vera né falsa, è solo il segno che *significat* un'operazione vera o falsa dell'intelletto.⁷

Il verbo *denotare*, in tutte le sue varie forme, nel lessico tomistico ricorre 105 volte (a cui si aggiungono due casi di *denotatio*), ma sembra che Tommaso non l'abbia mai usato in senso estensionale forte, vale a dire che non l'ha mai utilizzato per dire che una data proposizione denota uno stato di cose, o

che un termine denota una cosa.⁸

A volte è impiegato nel senso di “significa metaforicamente o simbolicamente che...” Si veda ad esempio il commento *In Job* 10, dove si afferma che il leone sta per Giobbe (“in denotatione Job rugitus leonis”). Un passo ambiguo è quello di *III Sent.* 7, 3, 2, dove si dice: “Similiter est falsa: ‘Filius Dei est praedestinatus’, cum non ponatur aliquid respectu cuius possit antecessio denotari.” Ma si può sostenere che ciò che in questo caso Tommaso discute è l’operazione mentale che porta alla comprensione di una sequenza temporale.

7. La *suppositio*

Autori quali Boezio, Abelardo o Tommaso d’Aquino, legati più al problema della significazione che a quello della nominazione, erano in prima istanza interessati agli aspetti psicologici (oggi diremmo *cognitivi*) del linguaggio. Tuttavia accade che alcuni studiosi contemporanei, interessati alla riscoperta delle prime elaborazioni medievali di una moderna semantica vero-condizionale, ritengano l’intera questione della significazione un problema molto imbarazzante, che altera la purezza dell’approccio estensionale, così come è stato apparentemente stabilito dalla teoria della *suppositio*.⁹

Nella sua formulazione più matura, la supposizione è il ruolo che un termine, una volta inserito in una proposizione, assume in modo da riferirsi al contesto extralinguistico. Ma il percorso che separa le prime vaghe nozioni di *suppositum* dalle teorie più elaborate, come quella di Ockham, è lunga e tortuosa, e in De Rijk (1962-67) nonché in De Rijk (1982, nota 16) si delinea il percorso lungo il quale, nel discutere della relazione tra un termine e la cosa a cui si riferisce, la nozione di significazione (come la relazione tra parole e concetti, o specie, o universali, o definizioni) diviene sempre meno importante.

Si veda, ad esempio (*ibid.*: 161 sgg.), come i seguaci di Prisciano parlassero dei nomi come significanti una sostanza insieme a una qualità, dove la seconda rappresentava senza dubbio la natura universale della cosa, e la prima invece la cosa individuale, e pertanto si trovi già dal XII secolo *supponere* come equivalente di *significare substantiam*, vale a dire significare la

cosa individuale. È però anche vero che autori come Guglielmo di Conches insistono che i nomi non significano né la sostanza e la qualità, né l'esistenza effettiva, ma solo la natura universale, e che durante tutto il XII secolo viene ancora mantenuta la distinzione tra significazione (di concetti e specie) e nominazione (denotazione di cose individuali concrete – si veda ad esempio l'*Ars Meliduna*).

È comunque evidente come a poco a poco, nel campo della logica e della grammatica, l'approccio cognitivo venga superato da quello estensionale, e “in fasi successive si sia posto al centro dell'interesse generale il significato effettivo di un termine, e dunque il riferimento e la denotazione siano divenuti ben più importanti della nozione troppo astratta di significazione. Ciò che in primo luogo un termine significa è l'oggetto concreto a cui può essere correttamente applicato” (De Rijk, 1982: 167).

Ciononostante, questa nuova prospettiva non viene frequentemente espressa attraverso termini quali *denotatio*, che continuano a indicare un dominio di senso piuttosto indeterminato.¹⁰ Pietro Hispano utilizza ad esempio *denotari* per lo meno in un passo (*Tractatus* VII, 68), dove afferma che nell'espressione *sedentem possibile est ambulare* ciò che è denotato non è la concomitanza tra sedersi e camminare, bensì quella tra essere seduti e aver la possibilità (*potentia*) di camminare. Ancora una volta è difficile stabilire se *denotare* abbia una funzione intensionale o estensionale. Inoltre Pietro considera *significare* in un senso molto ampio, dal momento che (*Tractatus* VI, 2) “significatio termini, prout hic sumitur, est rei per vocem secundum placitum representatio”, e non è possibile determinare se questa *res* vada considerata come un individuale o un universale (De Rijk, 1982: 169).

D'altro canto Pietro introduce una vera e propria teoria estensionale solo elaborando una nozione di *suppositio* in quanto distinta dalla significazione (cfr. anche Ponzio, 1983, con un riferimento interessante a Peirce, *CP*, 5.320): e infatti dice che *suppositio* e *significatio* differiscono perché la seconda riguarda una imposizione della voce per significare una cosa mentre la prima è l'accezione dello stesso termine (che già di per sé e *in prima istanza* significa quella data cosa) in quanto sta per qualcosa di particolare.¹¹

Nella teoria di Pietro vi è però una differenza tra stare estensionalmente per una classe, e stare estensionalmente per un individuo. Nel primo caso ci troviamo di fronte a una supposizione naturale, nel secondo a una supposizione accidentale (*Tractatus* VI, 4). Seguendo questa stessa prospettiva, Pietro distingue tra *suppositio* e *appellatio*: “differt autem appellatio a suppositione et a significatione, quia appellatio est tantum de re existente, sed significatio et suppositio tam de re existente quam non existente” (*Tractatus* X, 1).

De Rijk (1982: 169) afferma che “la supposizione naturale di Pietro è l’esatta controparte denotativa della significazione”. Certo si può sostenere che *homo* significa una determinata natura universale, e suppone tutti i (possibili) uomini esistenti o la classe degli uomini. Pietro però non dice che *homo* significa tutti gli uomini esistenti o che li denota, sebbene l’intera questione non cambi sostanzialmente.

Fino a questo stadio della riflessione, il paesaggio terminologico che ci troviamo di fronte risulta piuttosto confuso, considerato che ciascuno dei tecnicismi che abbiamo trattato finora ricopre per lo meno due domini differenti (ad eccezione di denotazione e designazione che risultano ancora più indeterminati), come illustra lo schema di figura 5:

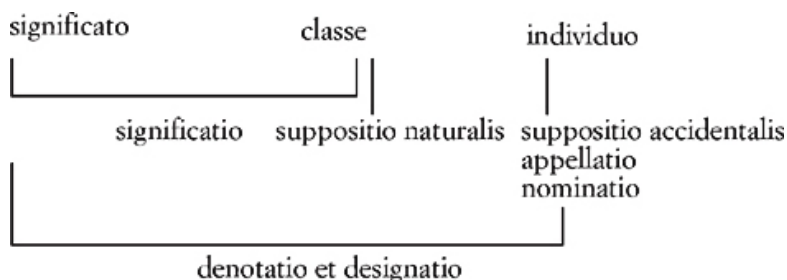


Figura 5

Un cambiamento significativo abbiamo con Guglielmo di Sherwood che “a differenza di Pietro e della maggioranza dei logici del tredicesimo secolo [...] identifica il carattere significativo di un termine con il suo riferirsi esclusivamente alle cose effettivamente esistenti” (De Rijk, 1982: 170-171).

Questa sarà la posizione di Bacone, per il quale la significazione diviene denotativa nel moderno senso estensionale

del termine – sebbene egli non usi mai un termine quale *denotatio*.

8. Bacone

In *De signis* (ed. Fredborg *et al.*, 1978, d'ora in avanti *DS*, e fondamentalmente confermata da altre opere del medesimo autore, quale *Compendium studii theologiae*) Bacone stabilisce una classificazione dei segni piuttosto complessa, che presenta diversi elementi di interesse semiotico. Questa classificazione è stata già discussa¹² e si è visto che Bacone utilizza le espressioni *significare*, *significatio* e *significatum* in un senso radicalmente differente da quello tradizionale.

In *DS* II, 2 egli afferma che “*signum autem est illud quod oblatum sensui vel intellectui aliquid designat ipsi intellectui*”. Una definizione di questo tipo potrebbe sembrare simile a quella di Agostino – ma solo se si intende il *designat* baconiano come equivalente al *faciens in cogitationem venire* agostiniano. Si debbono però registrare due aspetti che differenziano Bacone da Agostino. Anzitutto “*oblatum sensui vel intellectui*” significa che, per quanto riguarda le qualità sensibili dei segni, Bacone assume una posizione meno radicale di quella di Agostino, dato che ammette ripetutamente che ci possono essere anche dei segni intellettuali, nel senso che anche i concetti possono essere considerati come segni delle cose percepite. In secondo luogo per Agostino il segno produce qualcosa *nella* mente, mentre per Bacone un segno mostra qualcosa (che sta fuori della mente) *alla* mente.

Quindi per Bacone i segni non si riferiscono al loro referente attraverso la mediazione di una specie mentale, bensì vengono direttamente indicati, o sono posti, per riferirsi immediatamente a un oggetto. Non fa alcuna differenza se questo oggetto sia un individuo (una cosa concreta), una specie, un sentimento o una passione dell'anima. Ciò che conta è che tra un segno e l'oggetto che si trova a dover nominare, *non vi è preliminarmente alcuna mediazione mentale*. La mente interviene, per così dire, per registrare la designazione avvenuta. Pertanto Bacone usa *significare* in senso esclusivamente estensionale.

Va però ricordato che Bacone distingue i segni naturali

(sintomi fisici e icone) dai segni *ordinata ab anima et ex intentione animae*, vale a dire i segni emessi da un essere umano per un qualche proposito.

Tra i *signa ordinata ab anima* vi sono le parole e altri segni visivi di tipo convenzionale, quali il *circulus vini* che le taverne usano come emblema, ma persino le merci esposte nelle vetrine, in quanto esse vogliono dire che altri membri della classe a cui appartengono sono in vendita all'interno del negozio. In tutti questi casi Bacone parla di *impositio*, e cioè di un atto convenzionale attraverso cui una data entità si trova a dover nominare qualcosa d'altro. È chiaro che per Bacone la convenzione non coincide con l'arbitrarietà: le merci esposte in una vetrina sono scelte convenzionalmente ma non arbitrariamente (agiscono come una sorta di metonimia, il membro per la classe). Anche il *circulus vini* è designato come segno in modo convenzionale ma non arbitrario, dal momento che in effetti indica i cerchi che tengono insieme le botti, e agisce così sineddoticamente e metonimicamente al tempo stesso, rappresentando una parte della botte che contiene il vino pronto per essere venduto.

Ma in *DS* la maggior parte degli esempi sono tratti dal linguaggio verbale e perciò, se si vuole seguire la linea di pensiero di Bacone, è meglio non discostarsi da quello che è probabilmente l'esempio principale di un sistema di segni convenzionali e arbitrari.

Bacone non è però così ingenuo da affermare che le parole significano esclusivamente le cose individuali e concrete. Egli afferma che esse nominano gli oggetti, ma tali oggetti possono anche esistere in uno spazio mentale. I segni possono infatti nominare anche delle non-entità, quali l'infinito, il vuoto, la chimera e lo stesso non-essere.¹³ Questo vuol dire che, anche quando le parole significano le specie, ciò accade perché esse indicano estensionalmente una classe di oggetti mentali. La relazione è sempre estensionale, e la correttezza del riferimento è garantita solo dalla presenza effettiva dell'oggetto significato. Una parola significa veramente se, e solo se, l'oggetto che significa è il caso – non foss'altro che il caso di essere pensato.

È vero che Bacone dice (*DS* I, 1) “non enim sequitur: ‘signum in actu est, ergo res significata est’, quia non entia possunt

significari per voces sicut et entia”, ma questa posizione non può essere riportata a quella in cui Abelardo sostiene che anche un’espressione come *nulla rosa est* significa qualcosa. Nel caso di Abelardo, *rosa* significava in quanto *significare* veniva considerato intensionalmente, e all’interno di tale prospettiva il nome significava il concetto della cosa, anche se la cosa non esisteva o aveva cessato di esistere. La posizione di Bacone è differente: quando si dice *c’è una rosa* (e che ci sia una rosa è il caso), il significato della parola è dato dalla rosa effettiva, concreta, ma quando si fa la medesima affermazione e non esiste alcuna rosa, allora la parola *rosa* non si riferisce alla rosa effettiva, ma all’immagine della rosa supposta che l’enunciatore ha in mente. Vi sono due diversi referenti, e infatti lo stesso suono *rosa* è un’occorrenza di due differenti tipi lessicali.

Consideriamo con attenzione questo passaggio. Bacone afferma che “vox significativa ad placitum potest imponi [...] omnibus rebus extra animam et in anima”, e ammette che si possono nominare convenzionalmente sia entità mentali che non-entità, ma insiste sul fatto che non si può significare attraverso la stessa voce sia l’oggetto singolo che la specie. Se per nominare una specie (o qualsiasi altra affezione intellettuale), si intende usare la stessa parola già utilizzata per nominare la cosa corrispondente, si deve dar luogo a una *secunda impositio*.¹⁴

Bacone intende così chiarire che quando si dice *homo currit* non si usa la parola *homo* nello stesso senso dell’espressione *homo est animal*. Nel primo caso il referente della voce è un individuo, nel secondo è una specie. Vi sono quindi due modalità ambigue di impiegare la stessa espressione. Quando un avventore vede il cerchio che in una taverna pubblicizza il vino, se c’è del vino, il cerchio allora significa il vino effettivo. Se non c’è del vino, e l’avventore viene tratto in inganno da un segno che si riferisce a qualcosa che non è il caso, allora il referente del segno è l’idea o l’immagine del vino che ha preso (erroneamente) forma nella mente dell’avventore.

Per coloro che sanno che non c’è vino, il cerchio ha perso la sua significatività, nello stesso senso in cui quando impieghiamo le medesime parole per riferirci a cose passate o future, non le impieghiamo nello stesso senso di quando indichiamo delle cose effettive e presenti. Quando parliamo di Socrate, riferendoci

quindi a qualcuno che è morto, ed esprimiamo le nostre opinioni su di lui, in realtà stiamo utilizzando l'espressione *Socrate* in senso nuovo. La parola “recipit aliam significationem per transsumptionem”, è usata in modo ambiguo rispetto al senso che aveva quando Socrate era vivo (*DS IV*, 2, 147). “Corrupta re cui facta est impositio, non remanebit vox significativa” (*DS IV*, 2, 147). Il termine linguistico rimane, ma (come dice Bacone all'inizio di *DS I*, 1), rimane solo come sostanza privata della *ratio* o della correlazione semantica che aveva reso l'occorrenza materiale una parola.

Allo stesso modo, quando muore un figlio ciò che rimane del padre è la *substantia*, ma non la *relatio paternitatis* (*DS I*, 1, 38).

Quando parliamo di cose singole “certum est inquirenti quod facta impositione soli rei extra animam, impossibile est [quod] vox significet speciem rei tamquam signum datum ab anima et significativum ad placitum, quia vox significativa ad placitum non significat nisi per impositionem et institutionem”, mentre la relazione tra la specie mentale e la cosa (come sapeva anche la tradizione aristotelica) è psicologica e non direttamente semiotica. Bacone non nega che le specie possano essere segni delle cose, ma lo sono in modo iconico: sono segni naturali, e non segni *ordinata ab anima*. In questo modo “concessum est vocem soli rei imponi et non speciei” (*DS V*, 163). Come abbiamo già evidenziato, quando si decide di usare lo stesso termine per nominare le specie, ci troviamo di fronte a una seconda imposizione.

Bacone scardina dunque in modo definitivo il triangolo semiotico implicitamente formulato a partire da Platone, secondo cui la relazione tra parole e referenti è mediata dall'idea, dal concetto o dalla definizione. A questo punto il lato sinistro del triangolo (e cioè la relazione tra parole e significati) si riduce a un fenomeno esclusivamente sintomatico (vedi figura 6).

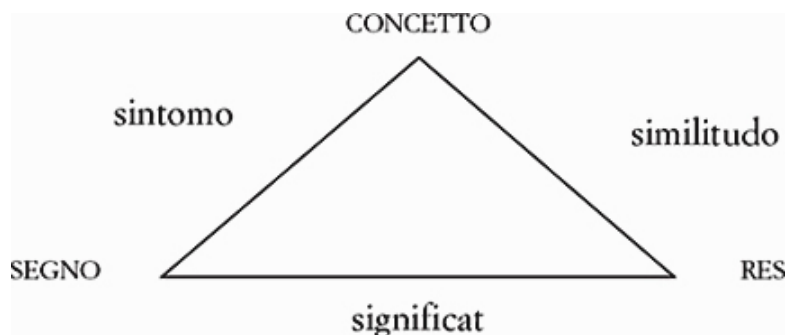


Figura 6

Nel saggio sul latrato del cane si è già discusso di come Bacone non si fidasse della traduzione di Boezio di *De interpretatione* 16a, dove sia *symbolon* sia *semêion* venivano tradotti con *nota*. Bacone consulta il testo originale e comprende che le parole sono prima di tutto in relazione esclusivamente sintomatica con le passioni dell'anima. In questo modo egli interpreta (*DS V*, 166) il passo di Aristotele secondo la propria ottica: le parole sono sostanzialmente in relazione sintomatica con le specie, e al massimo possono significare le specie stesse solo in modo vicario (*secunda impositio*), mentre l'unica vera relazione di significazione è quella tra le parole e i referenti. Egli tralascia il fatto che per Aristotele le parole erano, per così dire, sintomi delle specie rispetto a una sequenza temporale, ma che in ogni caso *significavano* le specie, a tal punto che possiamo comprendere le cose nominate esclusivamente attraverso la mediazione delle specie già conosciute.

Per Aristotele, e in generale per la tradizione medievale che ha preceduto Bacone, l'estensione era una funzione dell'intensione, e per accertare se qualcosa fosse il caso si doveva innanzitutto comprendere il significato della frase enunciata. Per Bacone invece la significazione della frase enunciata è il fatto di cui il referente è il caso.

Ciò che maggiormente interessa Bacone è l'aspetto estensionale dell'intera questione, e questo è il motivo per cui nel suo trattato la relazione tra le parole e ciò che è il caso assume una collocazione centrale, mentre la relazione tra le parole e il loro significato diviene al massimo una sottospecie della relazione referenziale.

Si può così comprendere perché nel quadro della sua terminologia *significatio* sia sottoposto a una trasformazione radicale del senso che fino ad allora aveva mantenuto. Prima di Bacone *nominantur singularia sed universalia significantur*, con Bacone e dopo Bacone *significantur singularia*, o per lo meno *significantur res* (sebbene una *res* possa essere anche una classe, un sentimento, una idea, una specie).

9. Duns Scoto e i modisti

Duns Scoto e i modisti rappresentano una sorta di frangia decisamente ambigua tra la posizione estensionale e quella intensionale, che probabilmente necessiterebbe di ricerche ulteriori. Nei modisti incontriamo una dialettica tormentata tra *modi significandi* e *modi essendi*. Lambertini (1984) ha dimostrato come questo punto sia piuttosto ambiguo non solo nei testi originali, ma anche nel quadro delle interpretazioni contemporanee.

Anche nelle opere di Duns Scoto si incontrano affermazioni contrastanti. A sostegno della prospettiva estensionale si veda: “verbum autem exterius est signum rei et non intellectionis” (*Ordinatio* I, 27, 1). A sostegno di quella intensionale si veda invece: “significare est alicuius intellectum costituere” (*Quaestiones in Perihermeneias* II, 541a). Ma vi sono passi che sembrano sostenere anche un’interpretazione di compromesso, certamente opposta a quella baconiana, per cui se la cosa viene trasmutata, non per questo cambia la voce che la significa, perché la cosa non viene significata in quanto esiste ma in quanto è intesa come specie intelligibile.¹⁵

Vi sono così autori che collocano Scoto tra gli estensionalisti, per esempio Nuchelmans (1973: 196): “Duns Scoto, che già affermava che ciò che è significato dall’emissione vocale è una cosa più che un concetto”, facendo riferimento al commento sulle sentenze (*Opus Oxoniense* I, 27, 3, 19). Per altri, come Heidegger (1915),¹⁶ Scoto è molto vicino a una prospettiva fenomenologica del significato come oggetto mentale, infine altri ancora confessano invece le loro perplessità. Boehner (1958: 219) dice che “Scoto si era già allontanato da una certa interpretazione del testo aristotelico, sostenendo che, generalmente parlando, il

significato delle parole non è il concetto ma la cosa”. Ciononostante aggiunge: “Sotto la nostra direzione è stata scritta una tesi [di F. John B. Vogel, O.F.M.] sul problema della significazione diretta delle cose secondo Scoto; l'autore ha rilevato uno scarto considerevole tra il trattamento di questo problema nell'*Oxonien*se e nelle *Quaestiones in Perihermeneias opus primum et secundum*.”

10. Ockham

Si è molto discusso sul fatto che la teoria estensionalista di Ockham sia o non sia davvero così esplicita e diretta come a prima vista sembrerebbe. Se infatti consideriamo le quattro accezioni di *significare* proposte da Ockham (*Summa* I, 33), solo la prima presenta un chiaro senso estensionale. Solo in questa prima accezione i termini in effetti perdono la loro capacità di significare quando l'oggetto per cui stanno non esiste.

Comunque, anche se non si può essere del tutto sicuri che Ockham abbia impiegato *significari* e *denotari* (sempre in forma passiva) esclusivamente in senso estensionale,¹⁷ senza dubbio in molti passi egli ha usato i due termini con questa accezione.

Ciò che accade con Ockham – e che era accaduto con Bacone – è il rovesciamento definitivo del triangolo semiotico. Le parole non sono prima di tutto connesse ai concetti e quindi, grazie alla mediazione intellettuale, alle cose: esse sono imposte direttamente sulle cose e sugli stati di cose; allo stesso modo, anche i concetti si riferiscono direttamente alle cose.

Giunti a questo stadio, il triangolo semiotico assume così la forma di figura 7: vi è una relazione diretta tra concetti e cose, dal momento che i concetti sono i segni naturali che *significano* le cose, e vi è una relazione diretta tra le parole e quelle cose a cui impongono un nome, mentre la relazione tra parole e concetti è del tutto negletta (cfr. Boehner, 1958: 221 e Tabarroni, 1984).

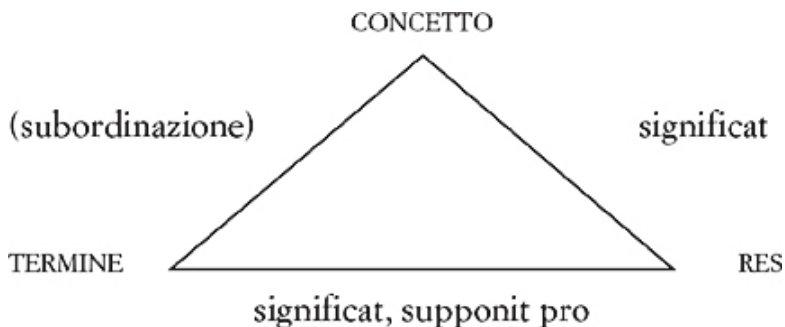


Figura 7

Ockham conosce l'affermazione di Boezio secondo cui “voces significare conceptus”, ma sostiene che ciò deve essere inteso nel senso che “voces sunt signa secundario significantia illa quae per passiones animae primario importantur”, dove è chiaro che *illa* sono le cose, non i concetti. Le parole significano le medesime cose significate dai concetti, ma non significano i concetti! (*Summa* I, 12). C'è poi un testo piuttosto sconcertante in cui Ockham dice che la specie può esser solo un segno che ci permette di ricordare qualcosa che abbiamo già conosciuto come entità individuale (cfr. Tabarroni, 1984).¹⁸

Questo testo assume (come questione su cui vi fosse accordo generale) il fatto che non siamo in grado, a partire da un'icona, di immaginare qualcosa che fino a quel momento ci era sconosciuto. Ciò sembrerebbe contraddire la nostra esperienza, dal momento che le persone usano dipinti o disegni per raffigurarsi le caratteristiche di persone, animali o cose precedentemente sconosciute. Questa posizione potrebbe essere interpretata in termini di storia culturale come esempio di relativismo estetico: sebbene sia vissuto nel XIV secolo, Ockham conosceva soprattutto l'iconografia romanica o del primo gotico, in cui le statue non riproducevano gli individui in modo realistico, ma rappresentavano tipi universali. Di fronte al portale di Moissac o di Chartres è sicuramente possibile riconoscere il Santo, il Profeta, l'Essere Umano, ma non certo l'individuo Tale. Ockham non era mai entrato in contatto con il realismo delle sculture latine e con la ritrattistica dei secoli successivi.

Ma vi è comunque una spiegazione epistemologica a giustificazione di un'affermazione così imbarazzante. Se l'unico

segno delle cose individuali è il concetto, e l'espressione materiale (che sia una parola o un'immagine) è solo un sintomo dell'immagine interna, allora senza una *notitia intuitiva* preliminare di un oggetto, l'espressione materiale non può significare alcunché. Le parole o le immagini né creano, né fanno nascere qualcosa nella mente del destinatario (come poteva accadere nella semiotica agostiniana), se in quella mente non esiste già l'unico segno possibile della realtà esperita, vale a dire, il segno mentale. Senza tale segno, l'espressione esterna finisce per essere il sintomo di un *pensiero vuoto*. La sovversione del triangolo semiotico, che per Bacone era stata l'approdo finale di un dibattito maturato a lungo, per Ockham è un punto di partenza imprescindibile.

Vi sono dimostrazioni persuasive del fatto che Ockham abbia usato *significare* anche in senso intensionale – e si rinvia ancora a Boehner (1958) e Marmo (1984) per tutti quei casi in cui le proposizioni mantengono comunque il loro significato indipendentemente dal fatto che siano vere o false. Ma in questa sede non è in questione la semiotica di Ockham, bensì la sua terminologia semiotica. È evidente che egli ha utilizzato *supponere* in senso estensionale, dal momento che vi è *suppositio* “quando terminus stat in propositione pro aliquo” (*Summa* I, 62). È però altrettanto evidente che Ockham in più occasioni mette sullo stesso piano *significare* (nella prima accezione del termine) e *supponere*: “aliquid significare, vel supponere vel stare pro aliquo” (*ibid.* I, 4; vedi anche Pinborg, 1972: 5).

Ma è nel contesto della discussione sulle proposizioni e le supposizioni che Ockham impiega l'espressione *denotari*. Si consideri ad esempio: “terminus supponit pro illo, de quo vel de pronomine demonstrare ipsum, per propositionem denotatur praedicatum praedicari, si suppones sit subjectum” (*ibid.* I, 62). Se il termine è il soggetto di una proposizione, allora la cosa di cui il termine mantiene la *suppositio* è quella che la proposizione denota che il predicato è predicato.

In *homo est albus* entrambi i termini suppongono la stessa cosa, e dall'intera proposizione viene *denotato* che è il caso che la stessa cosa è sia uomo, sia bianco: “denotatur in tali propositione, quod illud, pro quo subiectum supponit, sit illud, pro quo praedicatum supponi” (*Exp. in Porph.* I, 72). Attraverso la proposizione un

significatum è denotato e questo *significatum* è uno stato di cose: “veritas et falsitas sunt quaedam praedicabilia de propositione importantia, quod est ita vel non est ita a parte significati, sicut denotatur per propositionem, quae est signum.” (*Expositio in Perihermeneias, Proemium*). Allo stesso modo, *denotari* viene impiegato per indicare ciò di cui si dimostra l’esistenza attraverso la conclusione di un sillogismo: “propter quam ita est a parte rei sicut denotatur esse per conclusionem demonstrationis” (*Summa* III, 2, 23). Vedi anche Moody (1935, 6.3)¹⁹

L’uso ripetuto della forma passiva suggerisce che una proposizione *non denota* uno stato di cose: piuttosto che *attraverso una proposizione uno stato di cose è denotato*. È così discutibile se la *denotatio* sia una relazione tra una proposizione e ciò che è il caso, o tra una proposizione e ciò che si comprende essere il caso (cfr. Marmo, 1984). Attraverso una proposizione qualcosa è denotato, anche se questo qualcosa non suppone nulla (*Summa* I, 72).

In ogni modo, considerando che (i) la supposizione è una categoria estensionale e che la parola *denotazione* compare così spesso congiunta alla menzione della supposizione, e che (ii) probabilmente la proposizione non denota necessariamente il suo valore di verità, ma per lo meno denota a qualcuno che qualcosa è o non è il caso,²⁰ si è portati a supporre che l’esempio di Ockham abbia incoraggiato alcuni a usare il termine *denotatio* in contesti estensionali.

Grazie allo spostamento radicale compiuto da *significare* tra Bacone e Ockham, a questo punto il termine *denotare* è pronto per essere considerato estensionalmente.

È curioso notare come, se consideriamo Bacone e Ockham, tale rivoluzione terminologica abbia investito in primo luogo il termine *significatio* (coinvolgendo *denotatio* quasi esclusivamente di riflesso). Ma fin dai tempi di Boezio il termine *significatio* era così legato al significato che, per così dire, riuscì a difendersi più coraggiosamente dagli attacchi mossi dalla prospettiva estensionalista, sebbene nei secoli seguenti si incontri *significatio* nuovamente impiegato in senso intensionale (si veda ad esempio Locke). La semantica vero-condizionale ha invece avuto più successo nell’appropriarsi del termine dallo status sematico più ambiguo, e cioè *denotatio*.

La tradizione cognitivista al contrario non ha seguito questa direzione, utilizzando il termine “denotazione” in relazione al significato.²¹ Ciononostante, dopo Mill troviamo *denotazione* sempre più spesso impiegato per indicare l'estensione.

11. Dopo Ockham

Esiste qualche ragione per credere che Mill abbia mutuato da Ockham l'idea di impiegare *denotatio* come termine tecnico?

Vi sono effettivamente diverse ragioni per pensare che Mill abbia elaborato il *System of Logic* facendo riferimento alla tradizione di Ockham:

(i) Sebbene abbia prestato un'attenzione notevole agli aspetti intensionali del linguaggio, Mill ha sviluppato una teoria della denotazione dei termini compiendo un'affermazione simile a quella espressa dalla teoria della supposizione di Ockham. Si veda ad esempio: “di un nome si può solo dire che sta per le, o è un nome delle, cose di cui può essere predicato” (1843 I, v).

(ii) Mill mutua dagli scolastici (come dice egli stesso in II, v) il termine *connotazione* e, per distinguere tra termini connotativi e non-connotativi, afferma che i secondi si definiscono termini “assoluti”. Gargani (1971: 95) riconduce questa terminologia alla distinzione occamistica tra termini connotativi e termini assoluti.

(iii) Mill impiega *significare* seguendo la tradizione di Ockham, per lo meno rispetto al primo senso assegnatogli dal filosofo. “Un termine non connotativo è un termine che significa soltanto un soggetto o soltanto un attributo. Un termine connotativo è un termine che denota un soggetto o implica un attributo” (I, v). Dal momento che la funzione denotativa (nella prospettiva di Mill) è in primo luogo esercitata dai termini non-connotativi, risulta evidente che Mill fa equivalere *significare* a *denotare*. Si veda anche: “il nome [...] significa i soggetti direttamente, gli attributi indirettamente; esso denota i soggetti e implica, o comporta, o, come vedremo più avanti, connota gli attributi [...] I soli nomi di oggetti che non connotano nulla, sono i nomi propri; e questi, rigorosamente parlando, non hanno alcuna significazione” (v).

(iv) È probabile che Mill accetti *denotare* in quanto termine più tecnico e meno pregiudiziale di *significare*, a causa della sua

opposizione etimologica con *connotare*.

Ciononostante, abbiamo sostenuto che Ockham al massimo ha influenzato, ma non ha affatto incoraggiato l'uso estensionale di *denotare*. Nella storia dell'evoluzione naturale di questo termine, dove si può allora andare a cercare l'anello mancante?

Probabilmente dovremmo rivolgerci al *De corpore* I di Hobbes, meglio conosciuto come *Computatio sive logica*.

È generalmente riconosciuto che Hobbes abbia subito l'influenza determinante di Ockham, così come Mill quella di Hobbes. Mill apre infatti la sua discussione dei nomi propri con un esame ravvicinato delle opinioni di Hobbes.

Dobbiamo però far notare che Hobbes segue effettivamente Ockham per quanto concerne le teorie degli universali e delle proposizioni, ma che contemporaneamente sviluppa una differente teoria della significazione. Per Hobbes vi è infatti una distinzione netta tra *significare* (e cioè esprimere le opinioni del parlante nel corso di un atto di comunicazione), e *nominare* (nel senso classico di *appellare* o *supponere*; si veda in proposito Hungerland, Vick, 1981).

Mill comprende che per Hobbes i nomi sono innanzitutto nomi delle idee che abbiamo riguardo le cose, ma al tempo stesso trova in Hobbes la prova del fatto che “i nomi debbono essere pronunciati [...] come i nomi delle cose in se stesse” (1843, I, ii) e che “tutti i nomi sono nomi di qualcosa, reale o immaginaria [...] Un nome generale viene comunemente definito come un nome che può essere veritieramente affermato, nello stesso senso, di ciascuno di un indefinito numero di cose.” In questi passi Mill è vicino a Hobbes, con la differenza marginale che egli chiama “generali” quei nomi che Hobbes chiama invece “universali”.

Però Mill usa *significare* – come abbiamo constatato – non nel senso di Hobbes, bensì in quello di Ockham e, al posto della nozione di *significare* utilizzata da Hobbes, preferisce impiegare *connotare*. Essendo fortemente interessato alla connotazione, e senza rendersi conto che la sua idea di connotazione non è così lontana dalla significazione di Hobbes, Mill ritiene che Hobbes privilegi la nominazione (la denotazione di Mill), rispetto alla significazione (la connotazione di Mill). Egli afferma che Hobbes, come in generale i nominalisti, “poneva poca o nessuna

attenzione alla connotazione delle parole, e ne cercava il significato esclusivamente in ciò che esse denotano” (I, v).

Questa lettura decisamente curiosa di Hobbes, quasi si trattasse di Bertrand Russell, è dovuta al fatto che Mill interpreta Hobbes come se fosse un seguace ortodosso di Ockham.

Ma se Mill considera Hobbes un occamista, per quale ragione gli attribuisce l'idea che i nomi denotano? Mill sostiene che Hobbes impiega *nominare* invece di *denotare* (I, v), ma probabilmente si era accorto che Hobbes, in *De corpore* I, utilizzava *denotare* in almeno quattro casi – cinque nella traduzione inglese che Mill probabilmente ha letto, dal momento che cita l'opera di Hobbes come *Computation or Logic*.

Per quanto riguarda in specifico la differenza tra nomi astratti e nomi concreti, Hobbes dice che “abstractum est quod in re supposita existentem nominis concreti causam denotat, ut ‘esse corpus’, ‘esse mobile’ [...] et similia [...] Nomina autem abstracta causam nominis concreti denotant, non ipsam rem” (*De corpore* I, III, 3). Va sottolineato che per Hobbes i nomi astratti denotano effettivamente una causa, ma questa causa non è un'entità: è il criterio che sorregge l'uso di un'espressione (cfr. Gargani, 1971: 86 e Hungerland, Vick, 1981: 21). Mill riformula così il testo di Hobbes: un nome concreto è un nome che sta per una cosa; un nome astratto è un nome che sta per un attributo di una cosa (1843, I, v) – dove *stare per* è lo *stare pro aliquo* di Ockham. Egli aggiunge inoltre che il suo uso di parole come *concreto* e *astratto* è da intendersi nel senso che vi hanno attribuito gli scolastici.

Probabilmente Mill estrapola dal passo di Hobbes che, se i nomi astratti non denotano una cosa, questo è invece certamente il caso dei nomi concreti. Per Hobbes infatti “concretum est quod rei alicujus quae existere supponitur nomen est, ideoque quandoque suppositum, quandoque subjectum, graece ypokeimenon appellatur”, e due righe sopra scrive che nella proposizione *corpus est mobile* “quandoque rem ipsam cogitamus utroque nomine designatam” (*De corpore* I, III, 3). *Designare* appare così in un contesto in cui da una parte è unito al concetto di supposizione, e dall'altra a quello di denotazione.

Dal momento che i nomi concreti possono essere propri sia delle cose singole sia degli insiemi di individui, si può dire che, se esiste un concetto di denotazione maturato da Hobbes, esso è

ancora a metà strada tra la *suppositio naturalis* e la *suppositio accidentalis* di Pietro Ispano. Per questa ragione Hungerland e Vick (1981: 51 sgg.) hanno sottolineato che sicuramente *denotare* non aveva per Hobbes lo stesso senso che ha oggi acquisito nella filosofia del linguaggio contemporanea, in quanto non si applicava solo ai nomi propri logici, ma anche ai nomi delle classi e persino alle entità inesistenti. Ma Mill accetta proprio tale prospettiva, e per questo motivo può aver inteso *denotare* di Hobbes in modo estensionale.

In *De corpore* I, II, 7 Hobbes afferma che “*homo quemlibet e multis hominibus, philosophus quemlibet e multis philosophis denotat propter omnium similitudinem*”. La denotazione concerne così nuovamente qualsiasi individuo che è parte di una moltitudine di individui singoli, fintantoché *homo* e *philosophicus* sono nomi concreti di una classe. In *De corpore* I, VI, 11, dice inoltre che le parole sono utili alle dimostrazioni condotte attraverso i sillogismi, in quanto grazie ad esse “*unumquodque universale singularium rerum conceptus denotat infinitarum*”. Le parole denotano le concezioni, ma solo quelle delle cose singole. Mill traduce questa posizione in senso chiaramente estensionale: “un nome generale [...] si definisce come un nome che può essere affermato con verità di ciascuna di un numero indefinito di cose” (I, III).

Dunque si potrebbe inferire che:

(i) Hobbes usa *denotare* almeno tre volte in maniera da incoraggiare un'interpretazione estensionale, e in contesti che richiamano l'uso occamistico di *significare* e *supponere*.

(ii) Sebbene Hobbes non impieghi *denotare* come termine tecnico, lo utilizza comunque regolarmente e in modo da precludere una sua interpretazione come sinonimo di *significare*, come hanno sottolineato in maniera più che persuasiva Hungerland e Vick (1981: 153).

(iii) È verosimile che Hobbes abbia intrapreso questa direzione influenzato dall'alternativa ambigua fornita da *denotari*, incontrata sia in Ockham, sia in alcuni logici della tradizione nominalista.

(iv) Mill tralascia la teoria della significazione di Hobbes, e legge *Computatio sive logica* come se appartenesse a una linea di

pensiero del tutto ispirata a Ockham.

(v) È verosimile che Mill, sotto l'influenza dell'uso di *denotare* proprio di Hobbes, abbia deciso di opporre la denotazione (invece della nominazione) alla connotazione.

Queste ovviamente sono solo delle ipotesi. L'intera storia di ciò che è accaduto tra Ockham e Hobbes, e tra Hobbes e Mill, è ancora da ricostruire.

12. Conclusioni

Nella storia di questi termini filosofici c'è ovviamente in gioco qualcosa che mantiene una rilevanza semiotica e filosofica sostanziale. Maloney (1983: 145) ha osservato come vi sia una contraddizione curiosa, o per lo meno uno scarto, tra l'epistemologia di Bacone e la sua semantica. Da un punto di vista gnoseologico siamo in grado di conoscere una cosa attraverso la sua specie, e non siamo in grado di nominare una cosa se non la conosciamo; quando perciò emettiamo una *vox significativa* è perché abbiamo qualcosa in mente. Ma da un punto di vista semiotico accade il contrario, o per lo meno qualcosa di sostanzialmente differente: applichiamo direttamente la parola alla cosa, senza che vi sia alcuna mediazione dell'immagine mentale, del concetto, o della specie.

Questo è il paradosso di ogni semantica estensionale interessata alla relazione tra un enunciato e le sue condizioni di verità. Tutte le semantiche estensionali, a partire da Bacone arrivando fino a Tarski, più che considerare la relazione tra parole e significato, si sono dedicate alla relazione tra parole e qualcosa che è il caso. E una semantica estensionale così concepita non discute del problema di come si possa sapere che *p* è il caso. Se al contrario ci si concentrasse su questo problema, si dovrebbe saper dire attraverso quali operazioni mentali, o grazie a quali strutture semantiche, si è in grado di comprendere o di credere che *p* sia il caso. Si dovrebbe così cercare la differenza tra sapere o credere che *p* è il caso e il fatto che *p* sia il caso. Ma una semantica estensionale rigorosa non ha interesse per questo genere di questioni epistemologiche, dato che studia esclusivamente la relazione formale tra le proposizioni e ciò che si assume essere il caso. *La neve è bianca* è vero solo se la neve è bianca. A una

semantica estensionale non dà problemi il fatto marginale e accidentale che si sa a malapena su quali basi assumere che la neve sia *veramente* bianca.

Al contrario, una semantica intensionale ha sempre a che fare con la descrizione delle nostre strutture cognitive: probabilmente non è in grado di accertare se la neve sia o non sia veramente bianca, ma cerca di immaginare e di riflettere sull'organizzazione mentale e sulle strutture enciclopediche che ci permettono di assumere che la neve sia bianca.

La storia delle vicissitudini della denotazione (così come il fatto che il suo status rimanga ancora ambiguo) è così il sintomo della dialettica senza fine tra un approccio cognitivo e uno vero-condizionale.

1 Geach (1962: 65) aveva suggerito di eliminare questo il termine “dal novero della corrente moneta filosofica” perché non faceva altro che produrre “una triste storia piena di confusione”.

2 Recentemente Lo Piparo (2003) ha proposto una diversa interpretazione del brano, per cui le affezioni dell'anima non sarebbero immagini mentali delle cose, ma modi di essere del pensiero, modalità cognitive (come il pensare, l'aver paura o il provare gioia). Del pari i *prágmata* non possono essere né le cose reali né in genere i fatti, altrimenti non si potrebbe capire perché in altre parti del suo *opus* Aristotele dica che si possono pensare cose inesistenti o false come l'ircocervo o eventi che potrebbero esistere ma di cui è impossibile dimostrare l'esistenza. Vedi la ripresa di queste posizioni di Lo Piparo (in questo volume) nel saggio sul latrato del cane (§ 2.4). Tuttavia, anche ad accettare questa lettura, credo non cambierebbe la natura del problema di cui si discute.

3 “Satis mihi probasti grammaticum non significare hominem [...] Ante dicebas grammaticum significare hominem scientem grammaticam [...] sufficienter probatum est grammaticum non esse appellativum grammaticae sed hominis, nec esse significativum hominis sed grammaticae” (4, 30 sgg.).

4 Nella *Dialectica* (V, II, *De definitionibus*, ed. De Rijk, Assen, Van Gorcum, 1956: 594) è evidente che un nomen è *determinativum* di tutte le possibili differenze di qualcosa, ed è proprio sentendo pronunciare un nome che siamo in grado di capirle (*intelligere*) tutte; la *sententia* comprende al suo interno tutte queste differenze, mentre la *definitio* ne pone alcune, e cioè quelle che servono a determinare il senso di un nome all'interno di una proposizione, eliminando tutte le ambiguità: “Sic enim plures aliae sint ipsius differentiae constitutivae quae omnes in nomine *corporis* intelligi dicantur, non totam corporis sententiam haec definitio tenet, sicut enim nec hominis definitio *animal rationale et mortale* vel *animal gressibile bipes*. Sicut enim hominis nomen omnium differentiarum suarum determinativum sit, omnes in ipso oportet intelligi; non tamen omnes in definitione ipsius poni convenit propter vitium

superfluae locutionis [...] Cum autem et *bipes* et *gressibilis* et *perceptibilis disciplinae* ac multae quoque formae fortasse aliae hominis sint differentiae, quae omnes in nomine *hominis* determinari dicantur [...] apparet hominis sententiam in definitionem ipsius totam non claudi sed secundum quamdam partem constitutionis suae ipsius definiri. Sufficiunt itaque ad definiendum quae non sufficiunt ad constituendum.”

5 “Manifestum est eos [= Garmundus] velle vocabula non omnia illa significare quae nominant, sed ea tantum quae definite designant, ut *animal* substantiam animatam sensibilem aut ut *album* albedinem, quae semper in ipsis denotantur.”

6 “Non enim potest esse quod significant immediate ipsas res, ut ex ipso modo significandi apparet: significat enim hoc nomen homo naturam humanam in abstractione a singularibus. Unde non potest esse quod significet immediate hominem singularem [...] Ideo necesse fuit Aristoteli dicere quod voces significant intellectus conceptiones immediate et eis mediantibus res” (*Expositio libri Perymeneias* I, 2, 5).

7 “Unde haec vox, homo est asinus, est vere vox et vere signum; sed quia est signum falsi, ideo dicitur falsa. (I, 3, 31) Nomina significant aliquid, scilicet quosdam conceptus simplices, licet rerum compositarum” (I, 3, 9).

8 La preposizione per “denota la causa strumentale” (IV Sent. 1, 1, 4). Altrove egli afferma che “praedicatio per causam potest [...] exponi per propositionem denotantem habitudinem causae” (I Sent. 30, 1, 1). O “dicitur Christus sine additione, ad denotandum quod oleo invisibili unctus est...” (*Super Evangelium Matthaei* 1, 4). In tutti questi casi e in quelli simili il termine *denotatio* è sempre usato nel senso più debole.

9 De Rijk (1962-67: 206) ad esempio sostiene che in Abelardo “sembra prevalere un punto di vista che non si sostiene sulla logica” e che il termine *impositio* “nella maggior parte dei casi sta per prima *inventio*” e “raramente lo si incontra con il senso di denotare una qualche imposizione effettiva in questa o quella proposizione emessa da un qualche parlante effettivo. Quando persino le *voces* vengono separate dalle *res*, la loro connessione con l’intelletto conduce l’autore nel dominio della psicologia, o lo confina in quello dell’ontologia, dal momento che l’*intellectus*, a sua volta, lo si fa riferire alla realtà. Anche la teoria della predicazione sembra estremamente influenzata dalla prevalenza di prospettive che non appartengono alla logica”. Pertanto i logici medievali “avrebbero raggiunto risultati migliori se avessero abbandonato del tutto la nozione stessa di significazione” (De Rijk, 1982: 173). Ma non si può chiedere ai medievali di aver pensato in termini di semantica vero-funzionale moderna.

10 Nel Commentario su Prisciano a Vienna (cfr. De Rijk, 1962-67: 245) un nome “significat proprie vel appellative vel denotando de qua manerie rerum sit aliquid” cosicché *denotare* sembra ancora collegato alla significazione della natura universale.

11 “Suppositio vero est acceptio termini substantivi pro aliquo. Differunt autem suppositio et significatio, quia significatio est per impositionem vocis ad rem significandam, suppositio vero est acceptio ipsius termini iam significantis rem pro aliquo [...] Quare significatio prior est suppositione” (*Tractatus* VI, 3).

12 Vedi in questo stesso volume il saggio sul latrato del cane.

13 “Non entia sicut infinitum, vacuum et chimaera, ipsum nichil sive pure non ens” (*DS* II, 2, 19; ma si vedano anche II, 3, 27 e V, 162).

14 “Sed sic duplex impositio et duplex significatio, et aequivocatio, et haec omnia fieri possunt, quia voces sunt ad placitum nostrum imponendas” (*DS* V, 162).

15 “Facta transmutatione in re, secundum quod existit non fit transmutatione in significatione vocis, cuius causa ponitur, quia res non significatur ut existit sed ut intelligitur per ipsam speciem intelligibilem. Concedendum quod destructo signato destruitur signum, sed licet res destruitur ut existit non tamen res ut intelligatur nec ut est signata destruitur” (*Quaestiones in Perihermeneias* III, 545 sgg.).

16 Questo nella prima parte più affidabile del testo, dedicata al vero Scoto e non a Tommaso di Erfurt.

17 Si veda per *significare* Boehner (1958) e per *denotari* Marmo (1984).

18 “Item repraesentatum debet esse prius cognitum; aliter repraesentans nunquam duceret in cognitionem repraesentati tamquam in simile. Exemplum: statua Herculis nunquam duceret me in cognitionem Herculis nisi prius vidissem Herculem; nec aliter possem scire utrum statua sit sibi similis aut non. Sed secundum ponentes speciem, species est aliquid praeivium omni actui intelligendi objectum, igitur non potest poni propter repraesentationem objecti” (*Quaest. in II Sent. Reportatio*, 12-13).

19 “Sicut per istam ‘Homo est animal’ denotatur quod Sortes vere est animal. Per istam autem ‘homo est nomen’ denotatur quod haec vox ‘homo’ est nomen [...] Similiter per istam ‘album est animal’, denotatur quod illa res, quae est alba, sit animal, ita quod haec sit vera: ‘Hoc est animal’, demonstrando illam rem, quae est alba et propter hoc pro illa re subjectum supponit [...] Nam per istam: ‘Sortes est albus’ denotatur, quod Sortes est illa res, quae habet albedinem, et ideo praedicatum supponit pro ista re, quae habet albedinem [...] Et ideo si in ista ‘Hic est angelus’, subjectum et praedicatum supponunt pro eodem, propositio est vera. Et ideo non denotatur, quod hic habeat angelitatem [...] sed denotatur, quod hic si vere angelus [...] Similiter etiam per tales propositiones: ‘Sortes est homo’, ‘Sortes est animal’ [...] denotatur quod Sortes vere est homo et vere est animal [...] Denotatur quod est aliqua res, pro qua stat vel supponit hoc praedicatum ‘homo’ et hoc praedicatum ‘animal’.” (*Summa* II, 2). Esiste almeno un esempio di *denotare* in forma attiva, citato da Maierù (1972: 98) e tratto dalla *Elementarium logicae*, in cui Ockham distingue tra due sensi di *appellare*. Il primo è quello di Anselmo, mentre riguardo al secondo Ockham scrive: “aliter accipitur appellare pro termino exigere vel denotare seipsum debere suam propriam formam.” Sembrerebbe che qui *denotare* stia per “reggere” (o “richiedere”) o “postulare” un coriferimento all’interno del quadro del contesto linguistico.

20 Per un uso simile di *denotari* si veda “Quaestiones in libros physicorum 3”, a cura di F. Corvino, in *Rivista critica di storia della filosofia*, X, 3-4, maggio-agosto 1955.

21 Maierù (1972) cita Pietro da Mantova: “Verba significantia actum mentis ut

‘scio’, ‘cognosco’, ‘intelligo’ etc. denotant cognitionem rerum significatarum a terminis sequentibus ipsa verba per conceptum.” Subito dopo questa frase, Pietro fornisce un esempio: “Unde ista propositio ‘tu cognoscis Socratem’ significat quod tu cognoscis Socratem per hunc conceptum ‘Socratem’ in recto vel obliquo” (*Logica* 19vb-20ra). È chiaro che *denotare* e *significare* sono più o meno equivalenti, e che entrambi vengono impiegati per parlare delle attitudini proposizionali – un tema intensionale per eccellenza.

SU LULLO, PICO E IL LULLISMO

Rifusione di “La lingua universale di Ramón Lullo”, in *Cahiers Ferdinand de Saussure*, 45, 1991, dédié à Luis J. Prieto; “Pourquoi Lulle n’était pas un kabbaliste”, in *Magie du Livre, Livres de Magie – Colloque de la Sorbonne organisé par l’Association pour la Recherche et l’Information sur l’Esoterisme*, Paris, La Table d’Émeraude e “I rapporti tra Revolutio Alphabetaria e lullismo”, in G. C. Garfagnini (a cura di), *Giovanni Pico della Mirandola. Convegno internazionale di studi nel cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, Mirandola, 4-8 ottobre 1994, Firenze, Olschki, 1997. Questi temi si trovano sviluppati in Eco (1993). Il saggio è stato pubblicato in Eco (2007).

Basta sfogliare alcuni studi sul cabalismo cristiano (ad es. Secret, 1964; French, 1972; Evans, 1973) per ritrovare il cliché di Lullo cabalista con minime variazioni. Lullo come mago e alchimista appare nel quadro della Praga magica di Rodolfo II, nella biblioteca di John Dee, che “fu profondamente immerso nel lullismo e chiaramente accettava l’atteggiamento tradizionale verso la sintesi lullista-cabalista” (French, 1972: 113). Lullo è presente nelle opere di cabalisti professi (come Burgonovo, Paulus Scalichius, o il superficialissimo e credulo Belot),¹ e in quelle dei nemici del cabalismo, come Martino del Rio,² tanto che quando Gabriel Naudé scrive la sua *Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusés de magie*³ deve energicamente difendere il povero mistico catalano da ogni sospetto di negromanzia. D’altra parte “nel tardo rinascimento le lettere da B a K usate nell’arte lulliana si associano alle lettere ebraiche che i cabalisti contemplavano e che avrebbero dovuto significare nomi angelici e attributi divini. Queste lettere ebraiche, che si riteneva avessero il potere di evocare gli angeli, furono pure usate da cabalisti operativi come John Dee” (French, 1972: 49).

Numerologia, geometria magica, astrologia e lullismo si mescolano inestricabilmente, anche a causa della serie di opere alchimistiche pseudo-lulliane che invadono la scena. D’altra parte i nomi cabalistici potevano essere anche incisi su sigilli, e tutta una tradizione magica e alchemica aveva reso popolari sigilli di struttura circolare (e comunque nel suo *Arithmologia* del 1665 Kircher⁴ mostrava anche numerosi sigilli magici in forma di tabelle numeriche).

Ora, quali siano state le influenze della tradizione cabalistica su Lullo, è questione che non discuteremo qui. Lullo nasce a Maiorca – *carrefour* ai margini dell’Europa dove si realizzano incontri tra cultura cristiana, araba ed ebraica –, e non è certo impossibile che un uomo che viveva all’incrocio delle tre grandi religioni

monoteistiche abbia subito l'influenza, se non altro visiva, di alcune speculazioni cabalistiche. Lullo procede a combinare lettere su tre ruote mobili concentriche, e sin dalle remote origini della tradizione cabalistica, nello *Sefer Jesirah* (o Libro della Creazione, scritto in data incerta tra II e VI secolo) la combinatoria delle lettere viene associata alla loro iscrizione su di una ruota. Quello che è certo è – come vedremo – che nulla è più lontano da pratiche cabalistiche dell'Ars lulliana, almeno come la formula il suo fondatore.

1 Burgonovus, *Cabalisticarum selectiora, obscurioraque dogmata*, Venetiis, Apud Franciscum Franciscium Senensem, 1569; Paulus Scalichius, *Encyclopedia seu orbis disciplinarum tam sacrarum quam prophanarum Epistemon*, Basel 1559; *Les Œuvres de M. Jean Belot curé de Milmonts, professeur aux Sciences divines et célestes. Contenant la chiromence, physionomie, l'Art de Mémoire de Raymond Lulle, traité des divinations, augures et songes, les sciences stéganographiques etc.*, Rouen, Jean Berthelin, 1669.

2 *Disquisitionum magicarum libri sex*, Mainz, König, 1593.

3 *Apologie pour tous les grands hommes qui ont esté accusés de magie*, Paris 1625.

4 *Arithmologia, Sive De abditis Numerorum Mysterijs*, Romae, Ex Typographia Varesij, 1665.

1. IL PUNTO SULL'ARS LULLIANA

Per comprendere la meccanica interna dell'*Ars* occorre riassumere alcuni principi della combinatoria matematica.

Si ha *permutazione* quando, dati n elementi diversi, si realizza ogni loro possibile mutamento d'ordine. È il caso tipico degli anagrammi.⁵ Si ha *disposizione* quando si dispongono n elementi t a t , ma in modo che abbia valore differenziale anche l'ordine (per esempio, AB e BA rappresentano due disposizioni diverse).⁶ Si ha *combinazione* quando, dovendo disporre n elementi t a t , le inversioni di ordine non sono rilevanti (per esempio AB e BA rappresentano la stessa combinazione).⁷

Il calcolo delle permutazioni, disposizioni e combinazioni può servire per risolvere numerosi problemi tecnici, ma potrebbe anche essere usato per procedure di scoperta, vale a dire per delineare “scenari” possibili. In termini semiotici ci troviamo di fronte a un sistema dell'espressione (composto di simboli e di regole sintattiche) tale che, associando ai simboli dei contenuti, si possono immaginare diversi “stati di cose” (o di idee). Affinché tuttavia la combinatoria lavori al massimo regime, occorre assumere che non vi siano restrizioni nel pensare tutti gli universi possibili. Se si inizia ad affermare che alcuni universi non sono possibili perché sono improbabili rispetto ai dati della nostra esperienza passata o non corrispondono a quelle che riteniamo le leggi della ragione, allora entrano in gioco criteri esterni che ci inducono non solo a discriminare tra i risultati della combinatoria, ma anche a introdurre leggi restrittive all'interno della combinatoria stessa. Con Lullo ci troviamo di fronte alla proposta di una combinatoria universale e illimitata, che come tale affascinerà pensatori posteriori, ma che all'origine viene severamente limitata per ragioni teologiche e logiche.

	Principia absoluta	Principia relativa	Quaestiones	Subjecta	Virtutes	Vitia
B	Bonitas	Differentia	Utrum?	Deus	Iustitia	Avaritia
C	Magnitudo	Concordantia	Quid?	Angelus	Prudentia	Avaritia
D	Aeternitas	Contrarietas	De quo?	Coelum	Fortitudo	Luxuria
E	Potestas	Principium	Quare?	Homo	Temperantia	Superbia
F	Sapientia	Medium	Quantum	Imaginatio	Fides	Acidia
G	Voluntas	Finis	Quale?	Sensitiva	Spes	Invidia
H	Virtus	Maioritas	Quando?	Vegetativa	Charitas	Ira
I	Veritas	Aequalitas	Ubi?	Elementativa	Patientia	Mendacium
K	Gloria	Minoritas	Quomodo? Cum quo?	Instrumentativa	Pietas	Inconstantia

Tabula Generalis

L'Ars lulliana contempla un alfabeto di nove lettere da B a K, e quattro *figure* combinatorie. In una *Tabula Generalis*, Lullo stabilisce una lista di sei insiemi di nove entità ciascuno (Principi Assoluti o Dignità Divine, Principi Relativi, Questioni, Soggetti, Virtù, Vizi). Ciascuna entità può essere assegnata a una delle nove lettere (come si vede nella *Tabula Generalis*).

Prendendo a modello la lista aristotelica delle categorie, le nove dignità sono soggetti di predicazione mentre le altre cinque colonne contengono predicati.

L'Ars contempla quattro figure, che nei vari manoscritti si avvalgono anche di diversi colori.⁸

Prima figura. Rappresenta un caso di *disposizione*. Assegnati alle lettere i nove principi assoluti, Lullo traccia tutte le possibili combinazioni tra questi principi in modo da produrre proposizioni come *Bonitas est magna*,

Duratio est gloriosa ecc. I principi appaiono in forma sostantivale quando sono soggetto e in forma aggettivale quando sono predicato, per cui i lati dei poligoni iscritti nel cerchio vanno letti in due direzioni (si può leggere *Bonitas est magna* e *Magnitudo est bona*). Le possibili disposizioni di nove elementi due a due, quando si ammettano anche le inversioni d'ordine, consentono a Lullo di formulare 72 proposizioni (vedi figura 1).

La figura permette sillogismi regolari “ut ad faciendam conclusionem possit medium invenire” (Ars brevis II).⁹ Per dimostrare che la Bontà può essere grande si argomenta: *omne id quod magnificetur a magnitudine est magnum – sed Bonitas est id quod magnificetur a magnitudine – ergo Bonitas est Magna*.

Seconda figura. Questo cerchio (a differenza di quello della *Prima figura*) non contempla alcuna combinatoria.

· SECVNDA FIGVRA ·

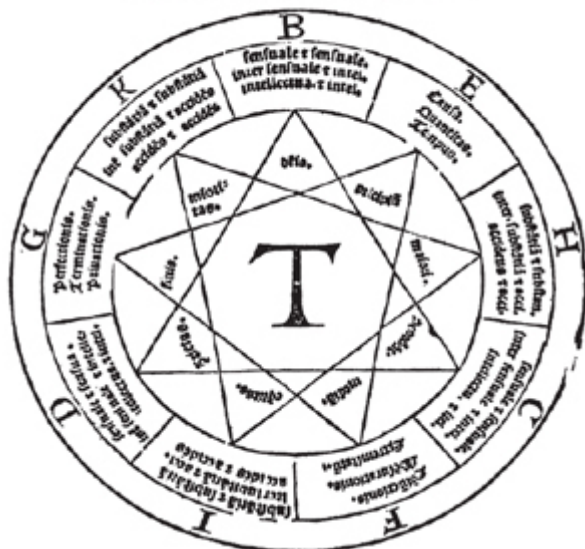


Figura 2

È semplicemente un artificio visivo-menmonico che permette di ricordare i rapporti (già prefissati) tra vari tipi di relazione e vari tipi di entità (figura 2).

Per esempio sia la differenza che la concordanza e la contrarietà possono essere considerate in riferimento a (i) due entità sensibili, come pietra e pianta, (ii) un'entità sensibile e una intellettuale, come anima e corpo, (iii) due unità intellettuali, come anima e angelo.

Terza figura. Essa rappresenta apparentemente un caso di *combinazione*, visto che in essa si considerano tutti i possibili appaiamenti tra le lettere, escluse le inversioni d'ordine (la tavola contempla per esempio BC ma non CB) e le duple generate sono 36, inserite in quelle che Lullo chiama 36 *camere*. Ma le camere sono virtualmente 72, perché ciascuna lettera può diventare indifferentemente soggetto e predicato, e cioè un BC può venire letto anche come CB (*Bonitas est magna* dà anche *Magnitudo est bona*; vedi *Ars magna* VI, 2)¹⁰ (figura 3).

BC	CD	DE	EF	FG	GH	HI	IK
BD	CE	DF	EG	FH	GI	HK	
BE	CF	DG	EH	FI	GK		
BF	CG	DH	EI	FK			
BG	CH	DI	EK				
BH	CI	DK					
BI	CK						
BK							

Figura 3

Una volta attuata la combinatoria, si procede a quella che Lullo chiama “evacuazione delle camere”. Per esempio, a proposito della camera BC, e riferendosi alla *Tabula Generalis*, prima si legge la camera BC secondo i *Principia Absoluta* e si ottiene *Bonitas est magna*, poi la si legge secondo i *Principia relativa* e si ottiene *Differentia est concordans* (*Ars magna* II, 3). In tal modo si ottengono 12 proposizioni: *Bonitas est magna*, *Differentia est magna*, *Bonitas est differens*, *Differentia est bona*, *Bonitas est concordans*, *Differentia est concordans*, *Magnitudo est bona*, *Concordantia est bona*, *Magnitudo est differens*, *Concordantia est differens*, *Magnitudo est concordans*, *Concordantia est magna*. Tornando alla *Tabula Generalis* e assegnando a B e a C le questioni corrispondenti (*utrum* e *quid*) con le relative risposte, si traggono, dalle 12 proposizioni, 24 questioni, (del tipo *Utrum Bonitas sit magna* e *Quid est Bonitas magna?*) (vedi *Ars magna* VI, 1).

La *Terza figura* consente così 432 proposizioni e 864 questioni.

Quarta figura. Il meccanismo è ora mobile, nel senso che si tratta di tre cerchi concentrici di dimensione decrescente, applicati uno sull'altro, e di solito tenuti fissi al centro da una funicella annodata. Facendo ruotare i cerchi minori si ottengono

delle triplette (figura 4).

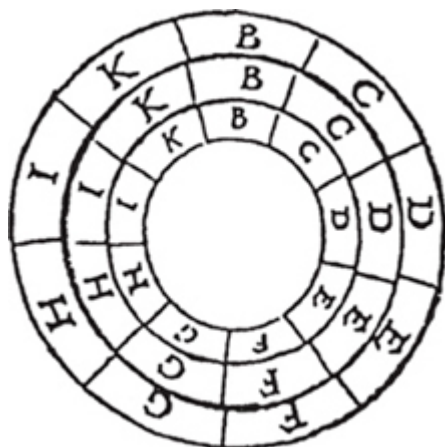


Figura 4

Esse dovrebbero risultare dalla combinazione di nove elementi a gruppi di tre, senza che lo stesso elemento venga ripetuto due volte nella stessa tripletta o *camera*. Ma Lullo aggiunge a ogni tripletta una T – operatore col quale si stabilisce che le lettere che la precedono vanno lette in riferimento alla prima colonna della *Tabula Generalis*, come Principi o Dignità, mentre quelle che la seguono vanno lette come Principi Relativi. Siccome T cambia il significato delle lettere, come spiega Platzeck (1954: 140-143), è come se Lullo costituisse le sue triplette non combinando tre bensì sei elementi (non solo, per esempio, BCD, ma BCDbcd). Le combinazioni di sei elementi per gruppi di tre danno (per regola combinatoria) 20 camere.

Si veda ora in figura 6 la riproduzione della prima delle tavole che Lullo elabora per sfruttare tutte le possibilità della quarta figura (ciascuna tavola essendo composta di colonne di 20 camere ciascuna) Nella prima colonna si considerano BCDbcd, nella seconda BCEbce, nella terza BCFbcbf e così di seguito, sino ad ottenere 84 colonne e pertanto 1680 camere.

sua *Ars magna sciendi* dirà che si procede con l'*Ars* come si fa quando si cercano combinatoriamente anagrammi di una parola: una volta ottenuta la lista, si escludono tutte quelle permutazioni che non corrispondono ad alcuna parola esistente (in altri termini, la parola roma consente 24 permutazioni, ma mentre AMOR, MORA, ARMO, RAMO hanno un senso e possono essere ritenuti, permutazioni come AROM, AOMR, OAMR o MRAO vengono, per così dire, buttate via). E infatti Kircher, lavorando sulla quarta figura, produce nove sillogismi per ciascuna lettera, anche se la combinatoria gliene permetterebbe in numero maggiore, in quanto esclude tutte le combinazioni che non consentono la distribuzione del medio e quindi la formazione di un sillogismo corretto.¹¹

È il criterio seguito da Lullo, quando per esempio dice (*Ars magna, Secunda pars principalis*), a proposito dei vari modi in cui si può usare la prima figura, che certamente il soggetto può essere mutato nel predicato e viceversa (ad es. *Bonitas est magna e Magnitudo est bona*), ma non è consentito di permutare Bontà e Angelo. Interpretiamo nel senso che ogni angelo è buono ma non è accettabile un argomento che asserisca che “siccome ogni angelo è buono e Socrate è buono, allora Socrate è un angelo”. Infatti avremmo un sillogismo col medio non quantificato.

Ma la combinatoria non è solo limitata dalle leggi della sillogistica. È che anche le conversioni formalmente corrette sono accettabili solo se predicano secondo criteri di verità fissati dalle regole – le quali, si ricorda, non sono di natura logica bensì di natura filosofico-teologica (cfr. Johnston, 1987: 229). Bäumker (1923: 417-418) si rendeva conto che l'*ars inveniendi* si propone di stabilire il maggior numero possibile di combinazioni tra concetti già dati e trarne di conseguenza tutte le questioni possibili, ma solo se le conseguenze reggono a “un esame ontologico e logico” che permetta di separare le combinazioni corrette dalle proposizioni false. L'artista, dice Lullo, deve conoscere ciò che è convertibile e ciò che non lo è.

Inoltre le quadruple incolonnate da Lullo presentano – in virtù delle leggi combinatorie – delle ripetizioni. Si veda per esempio, nelle colonne riprodotte in figura 6 la camera *btcb*, che ricorre al secondo posto di ciascuna delle prime sette colonne, e che in *Ars magna* (V, 1) viene tradotta come *utrum sit aliqua bonitas in tantum*

magna quod sit differens e in XI, 1, per regola di obversione, come *utrum bonitas possit esse magna sine distinctione* (consentendo ovviamente nel primo caso una risposta positiva e nel secondo caso una risposta negativa). Che uno stesso schema dimostrativo appaia più volte non pare preoccupare Lullo, e per un fatto molto semplice. Egli assume che una stessa questione possa essere risolta sia da ciascuna delle quadruple della singola colonna che la genera, sia da tutte le altre colonne. Questa caratteristica, che a Lullo appare una delle virtù dell'arte, ne segna invece il secondo limite: le 1680 quadruple non generano questioni inedite e non provvedono prove che non siano la riformulazione di argomentazioni già collaudate. Anzi, in linea di principio l'*Ars* permette di rispondere in 1680 modi diversi a una questione di cui si conosce già la risposta – e quindi non è uno strumento logico ma uno strumento dialettico, un modo per individuare e ricordare tutti i modi buoni per argomentare in favore di una tesi precostituita. A tal punto che non c'è camera che, dovutamente interpretata, non possa risolvere la questione a cui viene adattata.

Tutti i limiti sopra elencati diventano evidenti se si considera la drammatica questione *utrum mundus sit aeternus*. Si tratta di domanda di cui Lullo conosce già la risposta, che è negativa, altrimenti si cadrebbe nell'errore averroista. Visto che nella questione appare come “esplicato” il termine *eternità*, questo consente di collegarla alla D della prima colonna della *Tabula Generalis*. Però la D rinvia, in forza della seconda figura, alla contrarietà quale si esercita tra sensibile e sensibile, intellettuale e sensibile, e intellettuale e intellettuale. Se si osserva la seconda figura, si vede che la D è unita dallo stesso triangolo a B e a C. D'altra parte la domanda comincia con *utrum*, e in base alla *Tabula Generalis* si sa che la domanda *utrum* rinvia alla B. Si è dunque trovata la colonna in cui cercare le argomentazioni: è quella in cui appaiano B, C e D.

A questo punto basta una buona abilità retorica per interpretare le lettere, e lavorando sulla camera BCDT Lullo ne trae la conclusione che, se il mondo fosse eterno, poiché già si sa che eterna è la Bontà, se eterno fosse anche il mondo, esso dovrebbe produrre una Bontà Eterna, e quindi non vi esisterebbe il male. Ma, osserva Lullo, “il male esiste nel mondo, come appare dall'esperienza. Pertanto si conclude che il mondo non è

eterno”.

Quindi, dopo aver costruito un dispositivo (*quasi elettronico*, si sarebbe tentati di dire) come l'*Ars*, che da sola dovrebbe risolvere ogni domanda, Lullo ne mette in questione gli *output* sulla base di un dato d'esperienza (esterno all'*Ars*). L'*Ars* è concepita per convertire gli infedeli averroisti sulla base di una sana ragione, compartecipata da ogni essere umano (di cui essa sarebbe il modello), ma è chiaro che di questa sana ragione deve già far parte la persuasione che se il mondo fosse eterno non potrebbe essere buono.

L'*Ars* lulliana ha sedotto i posteri come se fosse un meccanismo per esplorare le numerosissime connessioni possibili tra ente ed ente, enti e principi, enti e questioni, vizi e virtù, ma una combinatoria incontrollata produrrebbe i principi di qualsiasi teologia possibile, mentre Lullo intende usare l'*Ars* per convertire gli infedeli alla fede cristiana. I principi della fede e una cosmologia bene ordinata (e indipendentemente dalle regole dell'*Ars*) debbono temperare l'incontinenza della combinatoria.

Anzitutto occorre considerare che la logica lulliana si presenta come logica delle prime e non delle seconde intenzioni, e cioè logica della nostra immediata apprensione delle cose e non dei nostri concetti delle cose. Lullo ripete in varie opere che, se la metafisica considera le cose fuori dalla mente e la logica considera il loro essere mentale, l'*Ars* le considera sotto entrambi i punti di vista. In tal senso l'*Ars* conduce a conclusioni più sicure di quelle della logica: “Logicus facit conclusiones cum duabus praemissis, generalis autem artista huius artis cum mixtione principiorum et regularum [...] Et ideo potest addiscere artista de hac arte uno mense, quam logicus de logica uno anno” (*Ars magna*, *Decima pars*, cap. 101). E con questa baldanzosa affermazione finale Lullo ci ricorda che il suo non è quel metodo formale che molti gli hanno attribuito. La combinatoria deve riflettere il movimento stesso della realtà, e lavora su un concetto di verità che non è provvisto dall'*Ars* secondo le forme del ragionamento logico, ma dal modo in cui le cose stanno nella realtà, sia in quanto è attestato dall'esperienza sia in quanto è rivelato dalla fede.

Lullo crede all'esistenza extramentale degli universali, non solo

alla realtà dei generi e delle specie ma anche alla realtà delle forme accidentali. Questo da un lato consente alla sua combinatoria di manipolare non solo generi e specie ma anche virtù, vizi e ogni *differentia* (cfr. Johnston, 1987: 20, 54, 59 ecc.). E tuttavia questi accidenti non possono ruotare liberamente perché sono determinati da una ferrea gerarchia degli esseri: “L’arte lulliana si presenta quindi come saldamente connessa alla conoscenza degli oggetti che costituiscono il mondo. A differenza della cosiddetta logica formale ha a che fare con le cose e non solo con le parole, è interessata alla struttura del mondo e non solo alla struttura dei discorsi. Una metafisica esemplaristica e un simbolismo universale sta alla radice di una tecnica che presume di poter parlare, insieme e contemporaneamente, di logica e di metafisica, e di enunciare le regole che sono alla base dei discorsi e le regole secondo le quali è strutturata la realtà” (Rossi, 1960: 68).

5 Il numero di permutazioni possibili è dato dal fattoriale di n ($n!$) che si calcola: $1 \cdot 2 \cdot 3 \dots \cdot n$. Per esempio tre elementi ABC possono essere combinati in sei triplette (ABC, ACB, BAC, BCA, CAB, CBA) che si distinguono solo per l’ordine degli elementi.

6 La formula è $n! / (n - t)!$. Per esempio, dati quattro elementi ABCD, essi si possono disporre in dodici duple possibili.

7 La formula è $n! / t! (n - t)!$. Dati i quattro elementi ABCD essi si combinano in sei duple possibili.

8 Le incisioni che seguono sono tratte da Bernardo Levinheta, *Practica compendiosa artis Raymundi Lulli*, Lugduni 1523.

9 Si vedrà peraltro che Lullo intende per termine medio qualcosa di diverso da quello che intendeva la sillogistica scolastica. In ogni caso da questa prima tavola sono escluse combinazioni autopredicatorie come BB o CC perché per Lullo la premessa “La bontà è buona” non consente di trovare un termine medio (Cfr. Johnston, 1987: 234).

10 Per i riferimenti ai testi lulliani ci atteniamo all’edizione Zetzner del 1598, perché è sulla base di questa edizione che si diffonde nei secoli successivi la tradizione lullista. Pertanto con *Ars magna* si intenderà l’*Ars generalis ultima* che nell’edizione 1598 è intitolata *Ars magna et ultima*.

11 Athanasius Kircher, *Ars magna sciendi*, Amsterdam, Jansson, 1669.

2. DIFFERENZE COL CABALISMO

Adesso si può comprendere quali fossero le sostanziali differenze tra la combinatoria lulliana e la combinatoria cabalistica.

È vero che nello *Sefer Jetzirah* i materiali, le pietre, ovvero le 32 vie di saggezza con cui Iahveh ha creato il mondo sono le dieci Sefirot e le 22 lettere dell'alfabeto:

Le ventidue lettere fondamentali le incise, le plasmò, le soppesò, e le permuto, e formò con esse tutto il creato e tutto ciò che c'è da formare per il futuro (II, 2) [...] Ventidue lettere fondamentali le pose in una ruota come fossero delle mura (I, 4) [...] Come le combinò e le permuto? Alef con tutti gli Alef, Bet con tutti i Bet [...] e si trova che ogni creatura e ogni detto esce fuori da un unico Nome (II, 5) [...] Due pietre costruiscono due case, tre pietre costruiscono sei case, quattro pietre costruiscono ventiquattro case, cinque pietre costruiscono centoventi case, sei pietre costruiscono settecentoventi case, sette pietre costruiscono cinquemilaquaranta case. Di qui in avanti, vai, e pensa a quello che la bocca non può dire e l'orecchio non può udire (IV, 16).

Il Libro della Creazione stava certamente parlando del calcolo fattoriale, e suggeriva l'idea di un alfabeto finito capace di produrre un numero vertiginoso di *permutazioni*. È difficile, considerando la quarta figura lulliana, sottrarsi a questo richiamo cabalistico – almeno dal punto di vista visivo, dato che la combinatoria delle lettere nello *Sefer Jetzirah* veniva associata alla loro iscrizione su di una ruota, e così sottolineano alcuni autori che pure sono molto prudenti nel parlare di cabalismo lulliano (vedi per esempio Millás Vallicrosa, 1958, e Zambelli, 1965), per non dire di Frances Yates. Tuttavia la quarta figura lulliana non consente permutazioni (e cioè anagrammi) bensì *combinazioni*.

Ma non è questo l'unico elemento di differenza. Il testo della Torah viene affrontato dal cabalista come un apparato simbolico che (al di sotto della lettera e degli eventi che narra o dei precetti che impone) parla di realtà mistiche e metafisiche, e che pertanto va letto individuandovi quattro sensi (letterale, allegorico-filosofico, ermeneutico e mistico). Questo aspetto ricorda la teoria

dei quattro sensi della scrittura nell'esegesi cristiana, ma a questo punto l'analogia lascia posto a una radicale differenza.

Per l'esegesi cristiana medievale i sensi riposti vanno individuati attraverso il lavoro dell'interpretazione (per identificare un sovrappiù di contenuto) *ma senza alterare l'espressione*, e cioè la disposizione materiale del testo, anzi sforzandosi al massimo di ristabilirne la lezione esatta (almeno secondo i dubbi principi "filologici" dell'epoca). Invece per alcune correnti cabalistiche la lettura anatomizza, per così dire, la stessa sostanza dell'espressione attraverso tre tecniche fondamentali, il Notarikon, la Gematria e la Temurah.

Il Notarikon è la tecnica dell'acrostico, la Gematria è possibile perché in ebraico i numeri sono rappresentati da lettere alfabetiche, così che a ogni parola può essere associato un valore numerico che deriva dalla somma dei numeri rappresentati dalle singole lettere – e si tratta di trovare analogie tra parole dal senso diverso che però hanno lo stesso valore numerico. Ma le possibili somiglianze tra procedimenti lulliani e procedimenti cabalistici riguardano la Temurah, arte della permutazione delle lettere e quindi tecnica anagrammatica.

In una lingua in cui le vocali possono essere interpolate, l'anagramma presenta maggiori possibilità permutatorie che in altri idiomi. Per esempio Mosè Cordovero si chiede perché nel Deuteronomio appaia la proibizione di portare abiti misti di lana e lino e ne deduce che nella versione originale le stesse lettere si combinavano per dare luogo a un'altra espressione che avvertiva Adamo di non sostituire la sue veste originaria di luce con la veste di pelle del serpente, che rappresenta la potenza demoniaca.

In Abulafia troviamo pagine in cui il Tetragrammaton IHVH, grazie alla vocalizzazione delle sue quattro lettere in ogni modo possibile, produce quattro tavole di 50 combinazioni ciascuna. Eleazar di Worms vocalizza ogni lettera del tetragramma con due vocali, ma usando sei vocali, e il numero delle combinazioni aumenta (cfr. Idel, 1988b: 22-23).

Il cabalista può permettersi le infinite risorse della Temurah perché essa non è soltanto una tecnica di lettura, bensì il procedimento stesso con cui Dio ha creato il mondo, come già si diceva nel brano (citato sopra) dello *Sefer Jetsirah*.

La Cabala suggerisce dunque che possa essere costituito un alfabeto finito che produce un numero vertiginoso di combinazioni e chi ha portato al massimo sviluppo l'arte combinatoria è appunto Abulafia (XIII secolo) con la sua Cabala dei nomi.

Come si è visto nel saggio "Dante tra modisti e cabalisti", la Cabala dei nomi, o Cabala estatica, viene praticata recitando i nomi divini che il testo della Torah nasconde, giocando sulle varie combinazioni delle lettere dell'alfabeto ebraico, alterando, scombinando, e ricombinando la superficie testuale, sino alle singole lettere alfabetiche.

Per la Cabala estatica il linguaggio è un universo in se stesso, e la struttura del linguaggio rappresenta la struttura del reale. Quindi, diversamente da quanto avviene nella tradizione filosofica occidentale e nella filosofia araba e giudaica, nella Cabala il linguaggio non rappresenta il mondo nel senso in cui una espressione significativa rappresenta una realtà extralinguistica. Se Dio ha creato il mondo attraverso l'emissione di suoni o di lettere alfabetiche, questi elementi semiotici non sono rappresentazioni di qualcosa che vi preesiste, ma sono le forme su cui si modellano gli elementi di cui il mondo è costituito.

Forma linguistica che produce il mondo, e serie di simboli che si possono combinare all'infinito, senza che possa intervenire alcuna regola limitativa: ecco i due punti in cui la tradizione cabalistica si differenzia sostanzialmente dall'arte lulliana. Come dice Platzeck (1964, I: 328): "La combinatoria lulliana, come pura combinatoria di concetti, è del tutto ispirata allo spirito rigoroso della logica occidentale, mentre la combinatoria cabalistica è gioco filologico."

3. GLI ALBERI LULLIANI E LA GRANDE CATENA DELL'ESSERE

Se non derivava le sue idee dalla Cabala ebraica, da dove le aveva tratte Lullo?

Ammirato lettore di Lullo, Leibniz (nella sua *Dissertatio de arte combinatoria* del 1666) si chiedeva perché egli si fosse arrestato a un numero così ristretto di elementi. Dato che tradizionalmente le virtù sono sette (quattro cardinali e tre teologali), perché Lullo, visto che le aumenta sino a nove, non era andato oltre? Perché tra i Principi Assoluti, visto che ci sono la Verità e la Sapienza, non ci sono la Bellezza o il Numero?

Di fatto in varie opere Lullo aveva proposto una volta 10, una volta 16, una volta 12 e una volta 20 principi, per poi assestarsi su nove. È stato inferito che, visto che i suoi Principi Assoluti sono nove, più un decimo (contrassegnato come A) che rimane escluso dalla combinatoria, in quanto rappresenta la Perfezione e l'Unità divina, egli era stato influenzato dalle dieci Sefirot cabalistiche (cfr. Millás Vallicrosa, 1958). Ma abbiamo visto come questa analogia non porti lontano. Plazteck (1953: 583) osserva che una lista analoga delle Dignità poteva essere reperita nel Corano, e nel *Compendium artis demonstrativae* ("De fine hujus libri") Lullo dice di aver mutuato i termini dell'*Ars* dagli arabi.

Non è tuttavia necessario riconoscere a ogni costo influenze extra-cristiane perché la lista delle dignità divine poteva provenire a Lullo da una lunga e venerabile tradizione classica, patristica e scolastica. Dal *Commentario ai Nomi divini* dello Pseudo-Dionigi sino al pensiero della Scolastica matura, c'è una idea di origine aristotelica che attraversa tutta la riflessione del mondo cristiano ed è quella delle proprietà trascendentali dell'essere: ci sono alcune caratteristiche che sono comuni a tutto l'essere, e che supereminentemente si ritrovano nell'essere divino, quale l'Uno, il Buono, il Vero (e per alcuni il Bello) e tutte queste proprietà mutuamente si convertono l'una nell'altra, nel senso che tutto ciò che è vero è buono, e inversamente, e così via.

Inoltre tutti gli studiosi concordano nel ritenere presenti in Lullo due fondamentali fonti d'ispirazione.

1. Una è proveniente da un platonismo agostiniano per cui esiste un mondo delle idee divine che noi conosciamo per interna illuminazione e per disposizione innata. Nel *De trinitate* agostiniano si afferma che Dio viene detto grande, buono, sapiente, beato, vero, e la sua stessa grandezza è la sua sapienza, mentre la sua bontà, che è grandezza e sapienza, è verità, e altro non significa essere beato e sapiente se non essere vero e buono ecc. Sono, a un dipresso, le Dignità lulliane, che agostinianamente non possono che essere note a priori, in quanto stampate da Dio stesso nella nostra anima. Se Lullo non avesse creduto a questo innatismo non avrebbe potuto ritenere possibile dialogare con gli infedeli sulla base di alcune conoscenze fondamentali comuni a tutti gli uomini.

Platzeck (1953, 1954) ha ricostruito la serie delle fonti a cui Lullo potrebbe essersi rifatto per formulare la propria lista delle dignità divine, da Boezio a Riccardo di San Vittore, da Giovanni di Salisbury, a logici arabi come Algazel (che Lullo ha commentato), per non parlare di una ispirazione euclidea, filtrata attraverso Boezio, che parla di alcuni principi che debbono essere notori di per se stessi (*dignitas* tradurrebbe *axioma*): “Il fatto che le tre religioni vigenti nel bacino mediterraneo, cristiani, arabi ed ebrei, affermavano che tali dignità o perfezioni erano assolute in Dio, autorizzava Lullo a porle, a imitazione dell’assiomatica di Euclide, come assiomi previi o *dignitates* o *conceptiones animi communes*” (Platzeck, 1953: 609).

2. L'altra è l'idea, di origine neoplatonica, di una grande catena dell'Essere (cfr. Lovejoy, 1936). Il neoplatonismo forte, che la tradizione medievale assume in modi più o meno mitigati, afferma che l'universo, tutto di natura divina, è sia emanazione di un Uno inconoscibile e ineffabile, attraverso una serie di gradi dell'essere, o ipostasi, che per necessità si producono sino alla materia infima. Gli esseri si dispongono pertanto in gradi di successivo allontanamento dall'Uno divino, partecipando in modo decrescente di una natura divina che si degrada sino a scomparire ai gradi inferiori della catena o scala degli enti. Da questo derivano due principi, uno cosmologico e l'altro etico-mistico. Anzitutto se ogni gradino della scala dell'essere è una fase della

stessa emanazione divina, esistono rapporti di somiglianza, parentela, analogia tra uno stato inferiore e gli stati superiori – e da questa radice deriveranno tutte le teorie della somiglianza e simpatia cosmica. In secondo luogo se la scala emanatistica rappresenta una discesa dalla inconcepibile perfezione dell'Uno ai gradi più bassi della materia, conoscenza, salvezza, unione mistica (che nel neoplatonismo forte si identificano) implicano una ascesa, un ritorno agli stati superiori della grande catena dell'Essere.

Il neoplatonismo mitigato medievale cercherà di ridurre al massimo l'identità tra la natura divina e i vari stati della creazione, e alla fine vedrà con Tommaso la catena in termini di partecipazione (che non è emanazione necessaria della divinità, ma atto libero con il quale Dio conferisce esistenza alle proprie creature; e i gradi della catena non si rapportano l'uno all'altro per inevitabile, intima somiglianza, bensì per analogia). Tuttavia questa immagine della catena dell'essere è sempre in qualche modo presente nel pensiero medievale, anche quando non si possano identificare diretti rapporti col neoplatonismo. Basterebbe ricordare che ogni pensatore medievale aveva meditato un testo del V secolo, il commentario al *Somnium Scipionis* ciceroniano di Macrobio, la cui ispirazione platonica e neoplatonica è evidente. Macrobio pone al sommo della scala dell'essere il Bene, causa prima di tutte le cose, quindi il Nous, o Intelligenza, nata da Dio stesso, e che contiene le idee come esemplari di tutte le cose; il Nous, volgendosi verso se stesso e conoscendosi, produce un'Anima del Mondo, la quale si diffonde – mantenendosi unitaria – nella molteplicità dell'universo creato. Non numero, ma origine e matrice di tutti i numeri, l'Anima genera la pluralità numerosa degli esseri, dalle sfere celesti sino ai corpi sublunari: “crea tutte le cose seguenti e le riempie di vita, e poiché questa sola luce illumina tutto e in tutto si riflette, e come un solo volto si può riflettere in diversi specchi successivi, tutte le cose si susseguono in successione continua, degenerando via via sino al termine della serie – così che l'osservatore attento potrà cogliere una connessione delle parti, dal sommo Dio fino all'ultima feccia delle cose, vicendevolmente legate le une alle altre senza alcuna interruzione” (*In Somnium Scipionis* I, 14).

C'è un brano lulliano in *Rhetorica* (ed. 1598: 199) che

riecheggia quasi letteralmente Macrobio e che riconferma questo fondamentale principio di somiglianza tra i vari gradi dell'essere, per cui in ogni essere si realizza quello che era già predicato nella definizione delle dignità originarie: "le cose ricevono dalla loro comparazione con il Principio Divino il loro luogo concettualmente definito che al contempo corrisponde al loro grado di essere" (Platzeck, 1953: 601).

Yates (1960) ha creduto di poter identificare una fonte diretta nel pensiero di Giovanni Scoto Eriugena, attraverso una accurata comparazione non solo dei testi ma anche delle illustrazioni che appaiono in vari manoscritti dei due autori. È significativo che per l'Eriugena i Nomi o attribuiti divini vengano visti come cause primordiali, forme eterne in base alle quali il mondo viene formato, e che da esse immediatamente proceda una materia primaria, *hýle* o *cháos*, che ritroveremo nel pensiero lulliano (Lullo scrive un *Liber Chaos*). Su questa linea Yates (1960: 104 sgg.) individua la prima idea dell'*Ars* in un brano del *De divisione naturae* dell'Eriugena, dove si parla di 15 cause primordiali (Bontà, Essenza, Vita, Ragione, Intelligenza, Sapienza, Virtù, Beatitudine, Verità, Eternità, Grandezza, Amore, Pace, Unità, Perfezione) ma si aggiunge che le cause sono infinite in numero e che pertanto possono essere disposte, a fini di contemplazione, in serie e successioni arbitrarie (e il termine che l'Eriugena usa è *convolvere*, farle per così dire ruotare: e d'altra parte Yates ricorda che l'Eriugena usava, come del resto altri autori dell'epoca, il metodo dei cerchi concentrici per definire gli attributi divini e le loro combinazioni – sia pure a fini contemplativi e non inventivi). Non sfugge ovviamente alla Yates il rapporto di analogia con metodi cabalistici, che non tenta peraltro di spiegare in termini di filiazione diretta: "Non dobbiamo tanto domandarci se Lullo sia stato influenzato dalla Cabala, ma se cabalismo e lullismo, con le loro basi scotiste, non siano fenomeni di tipo analogo, che appaiono in Spagna nello stesso periodo, e che potrebbero, per così dire, essersi incoraggiati a vicenda generando atmosfere simili" (1960: 112).

Forse Frances Yates si è lasciata affascinare da analogie che risultano meno sorprendenti se si tiene conto che molti temi analoghi si ritrovano in altri testi del neoplatonismo medievale (per esempio la scuola di Chartres). Ma proprio per questo risulta

innegabile che si agitano nei testi lulliani idee che l'Eriugena aveva diffuso nella cultura posteriore – e d'altra parte l'Eriugena, nel IX secolo, aveva contribuito a commentare e a diffondere il commentario dello Pseudo-Dionigi Areopagita sui *Nomi divini*, e dunque una delle fonti decisive del pensiero neoplatonico medievale, almeno nella sua forma mitigata.

Dal punto di vista della nostra indagine non è rilevante appurare da dove precisamente provenga a Lullo l'idea delle sue Dignità, quanto riconoscere che “Lullo è platonico o neoplatonico da capo a piedi” (Plazteck, 1953: 595). È importante rilevare che le Dignità non sono un prodotto dell'arte, bensì ne costituiscono i presupposti, e che sono i presupposti dell'Ars perché sono le radici di una catena dell'essere.

Per capire quali siano le radici metafisiche dell'Ars occorre rifarci alla teoria lulliana dell'*Arbor Scientiae* (1296). Tra le prime versioni dell'Ars e quella del 1303 Lullo ha compiuto un lungo cammino (descritto da Carreras y Artau, 1939, I: 394) per rendere il proprio dispositivo capace di trattare non soltanto problemi di teologia e metafisica, ma anche di cosmologia, diritto, medicina, astronomia, geometria e psicologia. L'Ars diventa sempre più uno strumento per affrontare l'intera enciclopedia del sapere, riprendendo le suggestioni delle moltissime enciclopedie medievali e anticipando l'utopia enciclopedica della cultura rinascimentale e barocca.

L'Ars può apparire a prima vista indipendente da strutture gerarchiche perché per esempio le dignità divine si definiscono circolarmente l'una con l'altra. E apparentemente le relazioni non sono poste in modo gerarchico (benché si riferiscano a una gerarchia implicita tra sensibile e intellettuale, o sostanze e accidenti). Ma un principio di gerarchia si insinua nella lista delle questioni (se qualcosa sia, che cosa sia, in che modo sia ecc.) e certamente gerarchica è la lista dei Soggetti (Dio, Angelo, Cielo, Uomo, sino agli elementi e agli strumenti). Le Dignità si definiscono circolarmente perché sono determinazioni della Causa Prima: ma dalle Dignità in avanti, inizia la Scala dell'Essere. E l'Ars dovrebbe poter permettere di ragionare su ogni elemento di questa scala, ovvero su ogni elemento dell'ammobiliamento dell'universo, su ogni accidente e su ogni possibile questione.

Immagine di questa scala dell'essere è l'Albero della Scienza, che ha come radici le nove Dignità e le nove relazioni, poi si suddivide in 16 rami, e a ciascuno di questi corrisponde un albero a sé. Ciascuno di questi 16 alberi, a cui viene dedicata una particolare rappresentazione, si divide in sette parti (radici, tronco, branche, rami, foglie, fiori e frutti). Otto alberi corrispondono chiaramente a otto soggetti della *Tabula Generalis*, e sono l'*Arbor Elementalís* (che rappresenta gli *elementata* e cioè gli oggetti del mondo sublunare composti dei quattro elementi, pietre, alberi, animali), l'*Arbor Vegetalis*, l'*Arbor Sensualis*, l'*Arbor Imaginalis* (le immagini mentali che sono le similitudini delle cose rappresentate negli altri alberi), l'*Arbor Humanalis* (che riguarda la memoria, l'intelletto, la volontà e comprende le varie scienze e arti inventate dall'uomo), l'*Arbor Coelestialis* (astronomia e astrologia), l'*Arbor Angelicalis* e l'*Arbor Divinalis* (le dignità divine). Alla lista si aggiungono l'*Arbor Moralis* (le virtù e i vizi), l'*Arbor Eviternalis* (i regni dell'oltretomba), l'*Arbor Maternalis* (mariologia), l'*Arbor Christianalis* (cristologia), l'*Arbor Imperialis* (governo), l'*Arbor Apostolicalis* (la Chiesa), l'*Arbor Exemplificalis* (i contenuti del sapere), e l'*Arbor Quaestionalis* (che raccoglie quattromila quesiti sulle varie arti). Ma in definitiva si può dire che la selva degli alberi corrisponde alle colonne della *Tabula Generalis*, anche se non si riescono a individuare sempre corrispondenze termine a termine.

Come scrive Llinares (1963: 211-212)

i diversi alberi si gerarchizzano, gli alberi inferiori partecipano dei superiori. L'albero vegetale, per esempio, partecipa dell'albero degli elementi, l'albero sensuale dell'uno e dell'altro, mentre l'albero dell'immaginazione è costruito sui tre precedenti e al tempo stesso permette di comprendere l'albero seguente, e cioè quello umano. Così, in un movimento ascendente, Raimondo Lullo costruisce un sistema dell'Universo e delle conoscenze umane raggruppato intorno a tre temi centrali: il mondo, l'uomo e Dio [...] La logica ha ceduto il passo alla metafisica che si sforza anzitutto di spiegare e interpretare tutto perché il filosofo considera gli elementi primi e reali, e per essi discende agli oggetti particolari che studia grazie a essi.¹²

Notano Joaquín e Tomás Carreras y Artau (1939, I: 400), seguiti da Llinares (1963: 208 sgg.), che negli alberi appare un dinamismo di tipo quasi biologico che contrasta con la staticità logico-matematica dell'arte lulliana durante il periodo

precedente. Ma abbiamo visto che per maneggiare l'Ars si presume una conoscenza preliminare che è appunto quella consentita dagli alberi. O almeno così pienamente accade con l'Ars *generalis ultima* e l'Ars *brevis*, che seguono la formulazione dell'*Arbor Scientiae*.

Come abbiamo visto a proposito dell'albero di Porfirio, il pensiero medievale ricorre alla figura dell'albero per rappresentare il modo in cui formalmente i generi comprendono le specie e le specie sono comprese nei generi. Ora se ci si limitasse a osservare una immagine che appare nella *Logica nova* del 1303, vedremmo un albero porfiriano a cui Lullo appone sia le lettere da B a K che la lista delle Questioni. Si sarebbe allora tentati di dire che le stesse dignità, e tutte le altre entità dell'Ars, sono i generi e le specie dell'albero di Porfirio. Ma non è un caso che l'immagine sia intitolata *Arbor naturalis et logicalis*. L'albero di Lullo non è solo logico ma anche naturale.

Un albero di Porfirio è una struttura formale, e formalmente esso definisce il rapporto tra generi e specie (è solo per convenzione didascalica che nella sua forma canonica rappresenti sempre sostanze come Corpo o Animale). L'albero di Porfirio è in principio un albero vuoto, che chiunque dovrebbe poter riempire a seconda della classificazione che vuole produrre. Gli alberi che invece Lullo presenta nel suo *Arbor Scientiae* sono alberi "pieni", ovvero rappresentazioni della Catena dell'Essere così come essa metafisicamente è – e *deve* essere. E quindi ha ragione Platzeck (1954: 145 sgg.), quando afferma che l'analogia tra alberi lulliani e albero porfiriano è solo apparente: "la sua gradazione non risulta da un inquadramento logico [...] ma dalla manifestazione, nelle creature, delle dignità in gradi distinti."

Anche Lullo (ricorda Platzeck) ha bisogno di una *differentia specifica*, ma essa non è un accidente (per quanto essenziale) che si può astrarre dalla specie considerata: ne rappresenta il grado di partecipazione ontologica. Pertanto è interessante la critica che Lullo fa (*De venatione medii inter subjectum et praedicatum*, in *Opera parva*, Palma 1744, I: 4) al sillogismo *Ogni animale è sostanza, ogni uomo è animale, quindi ogni uomo è sostanza*. Il sillogismo sarebbe formalmente valido, ma per Lullo non è "necessario" perché il modo in cui l'uomo è sostanza è segnato dalla distanza tra l'uomo e le cause prime nella discesa della catena dell'essere (quindi

l'uomo è sostanza, sì, ma solo in un certo grado). Lullo ha bisogno di trovare un "medio naturale", non logico, una sorta di parentela immediata: e quindi riformula il sillogismo (e lo accetta) come *Ogni animale razionale è sostanza razionale, ogni uomo è animale razionale, dunque ogni uomo è sostanza razionale*. Sembra solo un gioco terminologico, ma per Lullo si tratta di trovare una sorta di morbida affinità tra le cose, senza salto o interruzione. Dove si vede che la razionalità è una differenza che divide già la sostanza, che riappare a ogni grado della scala, e che si partecipa all'uomo solo per una catena di gradi decrescenti.

"Il logico scolastico usa solo definizioni adattate alla logica delle classi; invece il raimundista ammette ogni genere di definizioni, purché si basino su una relazione reale tra le cose" (Platzeck, 1954: 155). La presunta logica di Lullo non è formale, è una retorica che serve a esprimere una ontologia.¹³

Alla luce di queste osservazioni si capisce perché da un lato Lullo appronti l'*Ars* per trovare, in ogni ragionamento possibile, il termine medio che gli consente un sillogismo dimostrativo, ma poi escluda dei sillogismi, peraltro corretti, e anche se formalmente il termine medio ci sarebbe. *Il suo termine medio non è quello della logica formale scolastica*. È un medio che lega per similitudine gli elementi della catena dell'essere, è un medio sostanziale e non formale. Per questo Lullo può rigettare certe premesse come inaccettabili, anche se la combinatoria gliene rende immaginabili. Il medio non unisce formalmente delle cose, *sta nelle cose*. Il medio di Lullo non è il termine medio del sillogismo aristotelico, non stabilisce la causa individuata dalla definizione, né il genere sotto cui una specie deve venir sussunta: è una "etichetta generale" che caratterizza ogni forma di partecipazione, connessione, parentela tra due cose, al punto tale che nelle predicazioni elementari della figura prima e terza Lullo non ha neppure bisogno di mettere una copula. Non si predica la grandezza della bontà, se ne constata la consustanziale incontrovertibile, autoevidente identità.¹⁴

D'altra parte Lullo aveva detto, nella versione catalana della sua *Logica Algazelis*: "De la logica parlam tot breu – car a parlar avem de deu." L'*Ars* non è un meccanismo rivelativo che possa disegnare strutture del cosmo ancora ignote: essa non scopre nulla, sostiene argomenti probabili sulla base di idee già note (o

assunte come note).

12 Che poi il processo partecipativo o emanativo vada dalla radice alle fronde è semplicemente materia di convenzione iconografica. Si veda come Kircher nell'*Ars magna sciendi* costruisca, su un modello affine all'albero porfiriano, il suo albero delle scienze con le dignità al sommo. Per quanto riguarda Lullo, in opere come il *Liber de ascensu et descensu intellectus* (1304) la gerarchia degli esseri viene rappresentata come una scala lungo la quale l'artista risale dagli effetti alle cause, dal sensibile all'intelligibile e viceversa.

13 "Siamo [...] a mille leghe dalla logica formale dei moderni. Ci troviamo di fronte a una logica materiale al massimo grado e dunque anche di fronte a una specie di Topica o arte inventiva" (Platzeck, 1953: 579). E "la verità o la correttezza logica non è mai apprezzata formalmente nel suo valore proprio, ma sempre nel suo riferimento alla verità gnoseologica" (Platzeck, 1954: 151).

14 Cfr. Johnston (1987, tutto il capitolo 15, "Natural middle" dove questi punti vengono persuasivamente e approfonditamente argomentati). L'*Ars* "non richiede una coerenza sistematica e coerenza deduttiva tra i suoi argomenti: essa è capace di offrire senza posa una spiegazione analogica sempre nuova dello stesso concetto o idea, o di riaffermare la stessa verità in termini diversi. Questo spiega sia il volume che il carattere esaustivamente ripetitivo dei circa 240 scritti che ci sono rimasti di Lullo" (Johnston, 1987: 7).

4. LA REVOLUTIO ALPHABETARIA DI PICO

Occorre ora sciogliere un nodo particolare, che in fondo sta alla giuntura tra lullismo medievale e lullismo rinascimentale e barocco (*et ultra*), ed è quello che riguarda il presunto lullismo di Pico della Mirandola.

Che Pico fosse ispirato da fonti cabalistiche è questione pacifica, e al massimo rimane aperta la disputa sui testi a cui lo abbiano effettivamente introdotto amici come Flavio Mitridate e altri. Idel (1988a: 204-205) ricorda che per Yohanan Alemanno, amico e ispiratore di Pico, “la carica simbolica del linguaggio si stava trasformando in un tipo di comando quasi matematico. Così il simbolismo cabalistico si trasformava – o forse si ritrasformava – in un linguaggio magico incantatorio”. E pertanto Pico afferma che “nulla nomina ut significativa, et in quantum nomina sunt, singula et per se sumpta, in Magico opere virtutem habere possunt, nisi sint Hebraica, vel inde proxima derivata” (*Conclusione 22*).¹⁵

Come si è formata invece la persuasione, che appare in vari autori, che il cabalismo di Pico fosse debitore di Lullo (di cui in ogni caso il nostro conosceva almeno l’*Ars brevis* e l’*Ars generalis ultima*; vedi Garin, 1937: 110)? Tanto per fare un esempio, il documento più curioso su questa associazione è forse il libro di Jean-Marie de Vernon (*Histoire veritable du bienheureux Raymond Lulle*, Paris, 1668: 347-348) che, attribuendo a Lullo 4000 opere, dice che 2225 di queste erano nella biblioteca di Pico.

La risposta è facile, almeno in prima istanza. La responsabilità va ascritta a poche linee, non certamente perspicue, dell’*Apologia*, là dove Pico, parlando della tradizione cabalistica, traccia un parallelo che, per usare le parole di Wirszubski (1989: 259) è “the first of its kind in Western letters”:

duas scientia hoc etiam nomine honorificarunt. Unam quae dicitur [spazio bianco per il termine ebraico *hokmat haseruf*, di cui il tipografo non disponeva], id est *ars combinandi*, et est modus quidam procedendi in scientijs et est simile quid sicut apud nostros dicitur *ars Raymundi*, licet

forte diverso modo procedant. Aliam quae est de virtutibus rerum superiorum que sunt supra lunam et est pars magiae naturalis supremæ. Utraque istarum apud Hebraeos etiam dicitur Cabalam propter rationem iam dictam, et de utraque istarum etiam aliquando fecimus mentionem in conclusionibus nostris. Illa enim est *ars combinandi* quam ego in conclusionibus meis voco *alphabetariam revolutionem*. Est ista quæ de virtutibus rerum superiorum quæ uno modo potest capi ut pars magiae naturalis.

(*Apologia*, editio princeps 1487, corsivi e annotazioni sono miei)

Nelle *Conclusiones* si era chiarito che la *revolutio alphabetaria* è la prima parte della Cabala speculativa. Diciamo dunque che in questi brani Pico distingue tra una Cabala dei nomi e una Cabala teosofica. Salvo che a questo punto Frances Yates, dopo aver riconosciuto che l'*ars combinandi* deriva dalle pratiche combinatorie di Abulafia, decide di occuparsi solo del secondo tipo di Cabala – il che è nel suo diritto – ma liquida la prima dicendo che Pico ritiene che essa sia in qualche modo simile all'arte di Raimondo Lullo (Yates, 1964; trad. it.: 113).

Invece il problema è che nel tracciare questa analogia tra *ars combinandi* e *ars Raymundi*, Pico è più interessato alle differenze che alle similarità.

Rileggiamoci il brano dell'*Apologia*: la prima parte della Cabala, o il primo modo di intendere la Cabala è l'*ars combinandi* che egli ha già chiamato *revolutio alphabetaria*. Ora, nella tradizione abulafiana, *revolutio* sta per combinazione in generale (Wirszubski, 1989: 137), ma certamente il termine contiene una connotazione rotatoria, il che richiama immediatamente un gioco di ruote o cabalistiche o lulliane o, come vedremo, steganografiche, alla Tritemio. In ogni caso il termine potrebbe anche essere inteso in senso metaforico, come immagine quasi visiva del turbinare combinatorio tipico della tecnica cabalistica dell'anagramma o Temurah.

Comunque sia, una combinazione di lettere non può che richiamare le pratiche lulliane, e pertanto Pico dice che tra le due pratiche vi è similitudine. Poi, però, avverte che la similitudine è solo apparente: *licet forte diverso modo procedant*. Quell'espressione avverbiale *forte* ci lascia perplessi. Se Pico avesse voluto alludere a una differenza sostanziale, avrebbe avuto le sue buone ragioni: come si è visto, le lettere della combinatoria lulliana si riferiscono a entità teologiche, a dignità divine, e

quindi riguardano una combinatoria che, benché sembri verificarsi a livello dell'espressione alfabetica, di fatto si dà nell'ordine dei contenuti. Invece la combinatoria cabalistica di stampo abulafiano si svolge su sostanze dell'espressione, su lettere della Torah, o su quegli elementi della forma dell'espressione che sono le lettere alfabetiche.

Tuttavia questa spiegazione potrebbe essere facilmente confutata sulla base della persuasione cabalistica che ogni lettera dell'alfabeto ebraico abbia, almeno numerologicamente, un senso. E quindi anche la Cabala, con l'aria di combinare e permutare elementi alfabetici, permuta e combina concetti. Dunque, a parte il diverso sfondo teologico, *ars Raymundi* e *ars combinandi* non sono *substantialiter* diverse. Lo sono *forte*, per accidente, ovvero quanto agli esiti, o al modo in cui sono usate.

Crediamo che Pico avesse compreso come quello che differenzia il pensiero cabalistico da quello di Lullo sia che la realtà che il mistico cabalista deve scoprire non è ancora nota e potrà rivelarsi solo attraverso la sillabazione delle lettere che si permutano vorticosamente. Quindi, anche se soltanto per via mistica (a cui la combinatoria serve solo come “motore” immaginativo) la Cabala vuole essere una vera *ars inveniendi*, in cui ciò che è da trovare è una verità ancora ignota. Invece la combinatoria lulliana (lo si è visto) è uno strumento retorico attraverso il quale si vuole dimostrare il già noto, ciò che la ferrea struttura della foresta dei vari alberi ha già fissato una volta per sempre, e che nessuna combinatoria potrà mai sovvertire.¹⁶

Che Pico avesse colto benissimo, con il suo inciso, questo punto, è confermato anche dalle sue *Conclusiones cabalisticae*, numero xlvii, 33:

Nullae sunt literae in tota lege, quae in formis, coniunctionibus, separationibus, tortuositate, directione, defectu, superabundantia, minoritate, maioritate, coronatione, clausura, apertura, & ordine, decem numerationum secreta non manifestent.

E se ricordiamo che queste *numerationes* sono le *Sefirot*, si capisce il potere rivelativo che egli affida alla sua *ars combinandi*. Quali risultati questa arte vorticosa gli consenta, certo al di là di ogni buon senso filologico, ma sicuramente dando prova di una energia combinatoria che non conosce limiti, ce lo dice il celebre

brano dello *Heptaplus* dedicato al *Bereshit*.

Appare qui quello che sarà poi un tratto distintivo non solo del cabalismo ma di tutto l'ermetismo posteriore: dato un discorso che già di per sé si azzarda a enunciare insondabili misteri, si sospetta che esso alluda a misteri ancora più alti e occulti. Per Pico il racconto mosaico della creazione del mondo alluderebbe, in ogni sua parte, e secondo sette diversi livelli di lettura, alla creazione del mondo angelico, del mondo celeste e del mondo sublunare, nonché dell'uomo come microcosmo: "sicché davvero questo libro, se altro ve ne fu mai, è contrassegnato da sette sigilli, pieno di tutta la sapienza e di tutti i misteri" (*Secondo proemio*). Per esempio nel capitolo sesto della *Esposizione Terza* ("Del Mondo Angelico e Invisibile"), la creazione dei pesci, degli uccelli e degli animali terrestri viene vista come rivelazione della creazione di coorti angeliche. Se ci sono misteri insondabili e insondati da scoprire, nulla deve essere dato per noto. La combinatoria deve essere avventurosa e, almeno dal punto di vista delle intenzioni, innocente e spregiudicata. Ed ecco il celebre brano di sapore tipicamente cabalistico, dove Pico si lancia nelle più spericolate operazioni permutatorie e anagrammatiche:

Mi è piaciuto avventurarmi a spiegare la prima espressione dell'opera, che in ebraico si legge *beresit*, nella nostra lingua *in principio*, per vedere se io, usando le regole degli antichi, potessi trarne in luce qualcosa degna di essere conosciuta [...] Dico una cosa meravigliosa, inaudita, incredibile [...] Da questa dunque, se uniamo la terza lettera alla prima, viene *ab*. Se alla prima raddoppiata si unisce la seconda, viene *bebar*. Se leggiamo tutte, salvo la prima, si ha *resit*. Se uniamo la quarta alla prima e all'ultima, si ha *sciabat*. Se poniamo le tre prime nell'ordine in cui stanno, ne viene *bara*. Se, lasciata la prima, poniamo le tre seguenti, ne deriva *rosc*. Se, tralasciata la prima e la seconda, poniamo le due successive, ne viene *es*. Se, lasciate le tre prime, uniamo la quarta all'ultima, *seth*. Di nuovo, se uniamo la seconda alla prima, si fa *rab*. Se poniamo dopo la terza la quarta e poi la quinta ne deriva *hisc*; se uniamo le due prime alle due ultime si ha *berith*. Se uniamo l'ultima alla prima, si ottiene la lettera dodicesima e ultima che è *thob* volgendo il *thau* nella lettera *theth* con un procedimento comunissimo in ebraico [...]. *Ab* significa il padre; *bebar* nel figlio e attraverso il figlio (infatti la *beth* preposta vuol dire entrambe le cose); *resith* indica il principio; *sciabath* il riposo e la fine; *bara* creò; *rosc* testa; *es* fuoco; *seth* fondamento; *rab* del grande; *hisc* dell'uomo; *berith* con patto; *tob* col bene; e se ricostruiamo ordinatamente tutta la frase, essa si presenterà così: "Il padre nel figlio e per il figlio, principio e fine ossia quiete, creò il capo, il fuoco e il fondamento dell'uomo grande col patto

L'*ars combinandi* di Pico non ha nulla a che fare con l'*ars Raymundi*. Raimondo usava la sua arte per dimostrare cose credibili; Pico per scoprire cose incredibili e inaudite. Tuttavia i vari malintesi che sorgeranno derivano probabilmente dal fatto che è proprio la lezione di Pico a liberare il lullismo posteriore dalle sue pastoie originarie.

Non si tratta certo di vedere a ogni costo nello scollamento pichiano tra *ars combinandi* cabalistica e *ars Raymundi*, e negli spericolati esercizi permutatori che Pico incoraggerà, il detonatore che ha liberato nei secoli a seguire l'arte di Raimondo dalle sue limitazioni, portandola (come vedremo) al di là della teologia e della retorica, a nutrire le speculazioni formali della logica moderna, e ai *brainstormings* aleatori che nutrono tanta euristica contemporanea.

Ma è certo che con Pico si era affermata, in armonia con la sua difesa della dignità e dei diritti dell'uomo, l'invito a osare, a *invenire*, sia pure più secondo i consigli maliziosi di Flavio Mitridate che secondo quelli del calcolo fattoriale. Si trattava ormai di suggerire che, se di essere ancora si parla, si deve scegliere un essere ancora da fare, in luogo di un essere che c'è già. E Pico ha spinto (forse senza volerlo) il pensiero moderno in questa direzione. Che è poi un altro modo di dire che "l'uomo è, per Pico, divino in quanto crea; perché crea se stesso e il suo mondo; non perché nasce Dio, ma perché si fa Dio. Nell'intero universo *operatio sequitur esse* [...] Per Pico, nell'uomo, e nell'uomo soltanto, *esse sequitur operari*" (Garin, 1937: 95).

In tal senso l'*ars combinandi* e l'*ars Raymundi* "diverso modo procedunt". E in tal senso cancelliamo l'ambigua espressione *forte*, dovuta vuoi alla prudenza, vuoi all'imprecisione quasi aurorale dell'intuizione di Pico. Eliminato l'avverbio, in quel breve inciso si consuma il passaggio da una idea dell'uomo sottomesso alle leggi del cosmo, a un uomo che le costruisce e ricostruisce senza temere la vertigine del possibile e accettandone il rischio.

¹⁵ D'altra parte Agrippa parte dal principio che "quantunque tutti i demoni o intelligenze parlino la lingua della nazione a cui presiedono, essi fanno comunque uso esclusivo dell'ebraico quando interagiscono con coloro che

comprendono questa lingua madre [...] Questi nomi [...] benché di suono e significato ignoto, debbono avere nell'opera magica [...] maggior potere dei nomi significativi, allorché lo spirito, reso attonito dal loro enigma [...] fermamente credendo di subire qualche influenza divina, li pronuncia in modo reverente, anche se non li comprende, a gloria della divinità" (*De occulta philosophia libri III*, Parisiis, Ex Officina Jacobi Dupuys, 1567, III, xxiii-xxvi). John Dee evoca angeli di dubbia celestialità con invocazioni quali *Zizop*, *Zchis*, *Esiash*, *Od*, *Iaod* (cfr. *A True and Faithful Relation*, London, printed by D. Maxwell for T. Garthwait, 1659).

¹⁶ Hillgarth (1971: 283) afferma che Pico, più interessato al cabalismo che all'arte lulliana, aveva citato Lullo perché era più noto della Cabala ebraica. Su una differenza di sfumature su questo punto vedi Zambelli, 1965 (ed. 1995: 59, nota 14).

¹⁷ Trad. it. di Eugenio Garin, in G. Pico della Mirandola, *De hominis dignitate*, *Heptaplus*, *De ente et uno*, Firenze, Vallecchi, 1942: 377-379.

5. IL LULLISMO DOPO PICO

Con il Rinascimento la combinatoria illimitata tenderà a esprimere un contenuto altrettanto illimitato, e perciò inafferrabile e inesprimibile.

Nell'edizione 1598 degli scritti combinatori lulliani apparirà sotto il nome di Lullo un *De auditu kabbalistico*. Thorndike (1923, V: 325) già avvisava che il *De auditu* era apparso la prima volta a Venezia nel 1518 come “opusculum Raimundicum”, e che pertanto era opera tardoquattrocentesca, avanzando l'ipotesi di una attribuzione a Pietro Mainardi – attribuzione confermata definitivamente da Zambelli (1965). Ma è interessante che, opera di Mainardi, l'opuscolo risalga “agli ultimi anni del secolo XV, cioè immediatamente dopo la stesura delle tesi e dell'*Apologia* del Pico” (Zambelli, 1965; ed. 1995: 62-63) e che quindi il piccolo falso sia stato fatto proprio sotto la sua influenza, sia pure indiretta (vedi Scholem *et al.*, 1979: 40-41). Quando il trattatello fornisce questa etimologia di Cabala, “cum sit nomen compositum ex duabus dictionibus, videlicet *abba*, et *ala*. *Abba* enim arabice idem est quod pater latine, et *ala* arabice idem est quod Deus meus”, ci è molto difficile non pensare ad analoghi esercizi pichiani.

Questo dimostra che Lullo era ormai ufficialmente ascritto tra i cabalisti, e ne renderà conto Tommaso Garzoni di Bagnacavallo, nella sua *Piazza universale di tutte le arti*:

La scienza di Raimondo, a rarissimi nota, si potrà dire con improprio vocabolo ancor'essa Cabala. Et quindi è derivata quella voce comune presso tutti gli scolari, anzi presso di tutto il mondo, che la Cabala insegna ogni cosa [...] e a questo effetto si trova in stampa un libretto ascritto a quello (benché in tal materia si compongan bugie di là dai monti) che viene intitolato *De Auditu Cabalistico*, il qual non è altro finalmente che un sommario brevissimo dell'*Arte magna* abbreviata da lui senza dubbio in quell'altro, ch'ei chiama *Arte breve*.¹⁸

Tra i successivi esempi “di là dai monti” si potrebbe citare Pierre Morestel, che pubblica in Francia nel 1621, sotto il titolo di

Artis Kabbalisticae, sive Sapientiae Divinae Academia, una modesta silloge del *De Auditu*¹⁹ (con tanto di *imprimatur*, perché si propone esclusivamente di dimostrare, come Lullo fa, le verità cristiane), senza nulla di cabalistico tranne che nel titolo, e nella identificazione iniziale di *Ars* e Cabala, nonché la ripresa dell’etimologia del *De auditu*.

Uno stimolo al neolullismo viene dato anche dal proseguire delle ricerche sulle scritture segrete, ovvero le *steganografie*. La steganografia si sviluppa come artificio cifratorio buono per usi politici e militari e il massimo steganografo dei tempi moderni, Tritemio (1462-1516) usa rotule cifratorie che funzionano secondo il principio dei cerchi mobili concentrici di Lullo. Non importa quanto Tritemio sia stato ispirato da Lullo, perché in ogni caso l’influenza sarebbe stata puramente di ordine “grafico”: per Tritemio le rotule non servono a produrre argomenti, bensì a cifrare e a decifrare. Nei cerchi sono iscritte le lettere dell’alfabeto, e la rotazione dei cerchi interni stabilisce se la A del cerchio esterno debba essere cifrata come B, come C o come Z (il criterio inverso vale per la decifrazione) (figura 6).



Figura 6

Ma se Tritemio non cita Lullo, lo citano gli steganografi posteriori. Il *Traité des chiffres* di Vigenère²⁰ riprende esplicitamente temi lulliani in vari punti e li collega col calcolo fattoriale dello *Sefer Jetzirah*.

C'è una ragione per cui le steganografie agiscono come propulsori di un lullismo che va oltre Lullo. Lo steganografo non è interessato al contenuto (e quindi alla verità) delle combinazioni che produce. Il sistema elementare prevede solo che a elementi dell'espressione steganografica (combinazioni di lettere o di altri simboli), possano essere liberamente correlati (in modo sempre diverso, affinché la cifratura sia imprevedibile) a elementi dell'espressione da cifrare. Si tratta solo di simboli che sostituiscono altri simboli. Quindi lo steganografo è incoraggiato a tentare combinatorie complesse, puramente formali, dove ciò che conta è solo una sintassi dell'espressione sempre più vertiginosa, e ogni combinazione rimane una variabile non vincolata.

Ecco dunque che Gustavo Selenus,²¹ nel suo *Cryptometrices et Cryptographiae* del 1624, si potrà permettere di costruire una rotula di 25 cerchi concentrici che combinano 25 serie di 24 duple ciascuna. E subito dopo presenta una serie di tabelle che registrano circa trentamila triplete. Le possibilità combinatorie diventano astronomiche.

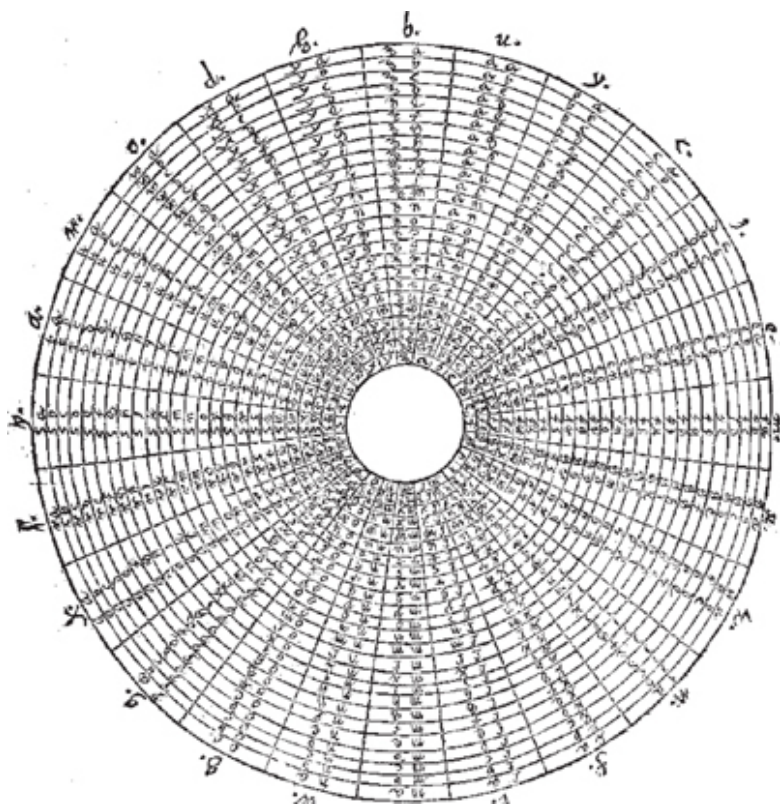


Figura 7

Se combinatoria ha da esservi, perché fermarsi a 1680 proposizioni, come faceva Lullo? Si può dire formalmente tutto.

È con Agrippa che si intravede la prima possibilità di mutuare dalla Cabala e dal lullismo congiunti la pura tecnica combinatoria delle lettere, e servirsene per costruire una enciclopedia che non fosse immagine del cosmo finito medievale ma di un cosmo aperto e in espansione, o di diversi mondi possibili.

Il suo *In artem brevis R. Lulli* (che appare con le altre opere lulliane nella edizione di Strasburgo del 1598) a prima vista sembra una silloge abbastanza fedele dei principi dell'*Ars magna*, ma colpisce subito il fatto che nelle tabelle che dovrebbero rendere conto della quarta figura lulliana le combinazioni siano in numero maggiore, dato che non vengono evitate le ripetizioni.

Come dice Vasoli (1958: 161)

Agrippa si serve di questo alfabeto e di queste tavole solo come fondamento di una serie di operazioni assai più complesse ottenute attraverso la combinazione sistematica e il progressivo ampliamento delle tipiche figure lulliane e, soprattutto, attraverso la combinazione praticamente infinita degli *elementa*. In tal modo i soggetti vengono moltiplicati definendoli nella loro specie, o riconducendoli ai generi, ponendoli in relazione con i termini simili, differenti, contrari, anteriori o posteriori, o ancora, riferendoli alle loro cause, effetti, azioni, passioni, relazioni ecc. Il che permette, naturalmente, un uso praticamente infinito dell'Ars.

In Carreras y Artau (1939: 220-221) si osserva che in tal senso l'arte di Agrippa sarebbe inferiore a quella di Lullo perché non si basa su di una teologia. Ma questo – almeno dal nostro punto di vista, o da quello dello sviluppo futuro della combinatoria – rappresenta piuttosto un elemento di forza. Con Agrippa il lullismo è liberato dalla sua teologia.

Piuttosto, se di limite si deve parlare, è evidente che, anche per Agrippa, il fine non è quello di fondare una logica della scoperta, ma piuttosto una retorica ad ampio raggio, e al massimo di complicare la lista delle discipline che la sua enciclopedia configura, ma sempre in modo di fornire, come in una mnemotecnica, nozioni manipolabili dal buon oratore.

Lullo era timido rispetto alla forma del contenuto. Agrippa amplia le possibilità della forma dell'espressione per tentare articolazioni di contenuto più vaste, ma non giunge sino alla fine. Se avesse applicato la combinatoria alla descrizione dell'inesauribile reticolo di rapporti cosmici che delinea nel *De occulta philosophia*, avrebbe fatto un passo decisivo. Non lo fa.

Tutto, e oltre, cercherà di far dire Bruno alla sua versione dell'*ars lulliana*. Se vi è un universo infinito di cui la circonferenza (come già diceva il Cusano) non è in nessun luogo e il centro è ovunque – in qualsiasi punto in cui l'osservatore lo contempi nella sua infinità e nella sua sostanziale unità, la varietà delle forme che si possono scoprire e di cui si può dire, non è più limitata. L'idea forza dell'infinità dei mondi si compone con quella che ciascuna entità mondana può al tempo stesso servire come ombra platonica di altri aspetti ideali dell'universo, come segno, rinvio, immagine, emblema, geroglifico, sigillo. Anche per contrasto, naturalmente, perché l'immagine di qualcosa ci può anche ricondurre all'unità attraverso il proprio

opposto.

Le immagini della sua combinatoria, che Bruno trova nel repertorio della tradizione ermetica o addirittura si costruisce con accesa immaginazione, non servono solo, come avveniva nelle mnemotecniche precedenti, a ricordare, bensì a immaginare, a scoprire l'essenza delle cose e le loro relazioni.

Esse si assoceranno con la stessa energia visionaria con cui Pico scomponeva e ricomponeva la parola iniziale del testo sacro. Qualcosa può rappresentare qualcosa d'altro per similarità fonetica (il cavallo, *equus*, per l'uomo *aequus*), ponendo il concreto per l'astratto (un guerriero romano per Roma), per somiglianza di sillabe iniziali (*asinus* per *asyllum*), risalendo dall'antecedente al conseguente, dall'accidente al soggetto e viceversa, dall'insegna a colui che ne è insignito o, ancora una volta con tecnica cabalistica, utilizzando il potere evocativo dell'anagramma o della paronomasia (*palatio* per *Latio*, cfr. Vasoli, 1958: 285-286).

La combinatoria diventa una lingua capace di esprimere non solo gli eventi e i rapporti di questo mondo ma degli infiniti tutti nel loro mutuo accordo.

Altro che costrizioni poste da una metafisica della grande catena dell'Essere... Il titolo di uno dei trattati mnemotecnici bruniani *De lampade combinatoria lulliana* continua con *ad infinita propositiones et media invenienda*.²² Il richiamo all'infinità delle proposizioni generabili è inequivocabile.

Il problema della combinatoria sarà ripreso da altri autori ma proprio in chiave anticabalistica, per manifestare scetticismo verso varie derive mistiche, per mostrare la debolezza e l'approssimazione dei calcoli rabbinici, per condurre la combinatoria a un puro calcolo matematico formale (indifferente ai significati) e tuttavia capace di prevedere quante nuove espressioni e quante nuove lingue si potrebbero produrre usando soltanto le lettere dell'alfabeto latino.

Ed ecco *In Spheram Ioannis de Sacro Bosco* di Cristoforo Clavio,²³ dove si considera quante *dictiones*, e cioè quanti termini potrebbero essere prodotti con le 23 lettere dell'alfabeto (all'epoca non esisteva distinzione tra *u* e *v*), combinandole a due a due, a tre a tre e così via, sino a considerare parole di 23

lettere. Clavio fornisce le varie formule matematiche per questo calcolo, e si arresta a un certo punto di fronte all'immensità dei risultati possibili, specie se si considerassero anche le ripetizioni.

Nel 1622 Pierre Guldin scrive un *Problema arithmeticum de rerum combinationibus* (cfr. Fichant, 1991: 136-138), in cui calcola tutte le dizioni generabili con 23 lettere, indipendentemente dal fatto se fossero dotate di senso e pronunciabili, ma senza calcolare le ripetizioni, e stabilisce che il numero di parole (di lunghezze variabili da due a 23 lettere) è più di settantamila miliardi di miliardi (per scrivere le quali occorrerebbero più di un milione di miliardi di miliardi di lettere). Per poter immaginare questo numero si immagini di scrivere tutte queste parole su registri di 1000 pagine, a 100 linee per pagina e 60 caratteri per linea: occorrerebbero 257 milioni di miliardi di registri di tal fatta; e se si dovesse collocarli in una biblioteca, e Guldin ne studia partitamente la disposizione, l'ampiezza, le condizioni di circolabilità, se si disponesse di costruzioni cubiche di 432 piedi per lato, ciascuna capace di ospitare 32 milioni di volumi, occorrerebbero 8.052.122.350 di tali biblioteche. Ma quale reame potrebbe contenere tanti edifici? Calcolando la superficie disponibile sull'intero pianeta, potremmo allogarne solo 7.575.213.799!

Marino Mersenne, in vari suoi scritti (cfr. Coumet, 1975) si chiede quanti nomi occorrerebbero se si dovessero nominare ciascun individuo in modi diversi, non solo, ma anche ciascun singolo capello sulla testa di ciascun essere umano – memore forse della tradizionale lamentela medievale sulla *penuria nominum*, per cui ci sono più cose da nominare che termini per nominarle. Attraverso una combinatoria acconcia (e Mersenne fa calcoli vertiginosi) si potrebbero generare lessici ricchissimi per ciascuna lingua.

Mersenne considera oltre alle *dictiones* alfabetiche anche i *canti* e cioè le sequenze musicali che si possono generare su una estensione di tre ottave, senza ripetizioni (si profila qui una prima idea della serie dodecafonica) e osserva che per notare tutti questi canti occorrerebbero più risme di carta di quante non servano a colmare la distanza tra la terra e il cielo, anche se ogni foglio contenesse 720 canti di 22 note ciascuno e ogni risma fosse così compressa da esser meno spesso di un pollice: perché i canti

generabili con 22 note sono 1.124.000.727.777.607.680.000, e dividendoli per i 362.880 canti che possono stare in una risma, si otterrebbe pur sempre un numero di 16 cifre, mentre i pollici che separano il centro della terra dalle stelle sono solo 28.826.640.000.000. E se si volessero scrivere tutti questi canti, 1000 al giorno, occorrerebbero 22.608.896.103 anni e 12 giorni.

C'è in questa vertigine la coscienza dell'infinita perfettibilità della conoscenza, per cui l'uomo, nuovo Adamo, ha la possibilità nel corso dei secoli di nominare tutto quello che il suo progenitore non aveva fatto in tempo a battezzare. In tal modo la combinatoria aspira a concorrere con quella capacità di conoscenza dell'individuale che appartiene soltanto a Dio (e di cui Leibniz sancirà l'impossibilità). Mersenne si era battuto contro Cabala e occultismo, ma la vertigine cabalistica lo ha evidentemente sedotto, ed eccolo a far girare le ruote lulliane a pieno regime, incapace ormai di distinguere tra l'onnipotenza divina e la possibile onnipotenza di una perfetta lingua combinatoria manovrata dall'uomo, tanto che in *Quaestiones super Genesim* (coll. 49 e 52) vede in questa presenza dell'infinito nell'uomo una prova manifesta dell'esistenza di Dio.

Ma questa capacità di immaginare l'infinito della combinatoria si manifesta perché Mersenne, come Clavio, Guldin e altri (per esempio il tema riappare in Comenio, *Linguarum methodus novissima* III, 19)²⁴ non stanno più calcolando su concetti (come faceva Lullo), bensì su sequenze alfabetiche, puri elementi dell'espressione, non controllati da nessuna ortodossia che non sia quella del numero. Senza rendersene conto questi autori si stanno avvicinando a quella idea del "pensiero cieco", che vedremo realizzata con maggior coscienza critica da Leibniz, che inaugura la logica formale moderna.

Nella *Dissertatio de arte combinatoria*, Leibniz, dopo aver lamentato (giustamente) che tutto il metodo di Lullo sia rivolto all'arte di improvvisare una discussione che non a quella di conseguire scienza piena di un dato argomento, si diverte a verificare quante possibili combinazioni la sua arte veramente consentisse se si sfruttavano tutte le possibilità matematiche consentite da nove elementi, e arrivava alla cifra (ovviamente teorica) di 17.804.320.388.674.561.

Ma per sfruttare queste possibilità occorre fare il contrario di

quello che aveva fatto Lullo e prendere sul serio le incontinenze combinatorie dei Guldin o dei Mersenne. Se Lullo aveva inventato una sintassi molto flessibile e poi la limitava con una semantica molto rigida, si trattava di pensare a una sintassi che non fosse frenata da alcuna limitazione semantica. La combinatoria doveva generare forme simboliche vuote, non ancora ancorate ad alcun contenuto. L'arte diventava così un calcolo tra simboli sforniti di significato.

Dove si vede che il lullismo ha potuto svilupparsi, sino a provvedere strumenti ai teorici contemporanei dei linguaggi artificiali e computerizzati, solo tradendo le pie intenzioni di Lullo. E che rileggere oggi Lullo come se avesse pensato alla *computer science* significa (a parte l'ovvia scorrettezza storiografica) tradire le sue intenzioni.

Lullo pensava solo a parlare di Dio e a convincere gli infedeli ad accettare i principi della fede cristiana ipnotizzandoli con il vorticare delle sue ruote.

Per cui la leggenda che lo vuole poi martirizzato in terra musulmana, se non è vera, è ben trovata.

18 *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, Nuovamente Ristampata & posta in luce, da Thomaso Garzoni di Bagnacavallo. Aggiuntovi in questa nuova Impressione alcune bellissime Annotazioni a discorso per discorso*, in Venetia, Appresso Roberto Maietti, 1599.

19 *Artis kabbalisticae, sive sapientiae divinae academia: in nouem classes amicissima cun breuitate tum claritate digesta*, Parisiis, Apud Melchiorum Nondiere, 1621.

20 B. de Vigenère, *Traicté des chiffres, Ou Secretes Manieres d'Ecrire*, A Paris, Chez Abel L'Angelier, 1587.

21 *Cryptomenytices et cryptographiae libri IX*, Lunaeburgi, Exscriptum typis Johannis Henrici Fratrum, 1624.

22 *De lampade combinatoria lulliana*, Wittenberg, Zacarias Cratius, 1587 (inserito nell'edizione lulliana Zetzner, 1598, con *De Lulliano Specierum Scrutinio, De Progressu Logicae Venationis, De Lampade Venatoria Logicorum*).

23 *In Sphaeram Ioannis de Sacro Bosco Commentarius*, Romae, Apud Victorium Helianum, 1570.

24 Incerto il periodo di elaborazione (1644-48), pubblicato probabilmente a Leszno nel 1648.

USO E INTERPRETAZIONE DEI TESTI MEDIEVALI

Questo saggio è la riscrittura di due testi precedenti: “Storiografia medievale ed estetica teorica”, in *Filosofia*, ottobre 1961 e “L’esthétique médiévale d’Edgar de Bruyne”, in M. Storme *et al.* (eds.), *Ethiek, Esthetieck en Cultuurfilosofie bij Edgar de Bruyne*, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Bruxelles (anche in *Recherches de Théologie et philosophie médiévales*, 71, II, 2004). Quanto alla differenza tra *uso* e *interpretazione* dei testi, cfr. Eco (1979 e 1990).

1. LA MODERNITÀ DI UN PALEOTOMISTA

Nel 1920 Jacques Maritain pubblica *Art et Scolastique*,¹ un libretto densissimo di note, appendici, aggiornamenti, in cui assume (i) che sia esistito un pensiero estetico medievale, in particolare attribuibile a Tommaso d'Aquino e (ii) che questo pensiero sia talmente ancora attuale da poter rendere ragione di vari aspetti dell'arte contemporanea. Pensiamo al clima dell'epoca: i movimenti d'avanguardia si avvicendavano da un quarantennio; la filosofia francese si abbeverava di bergsonismo consumando per intanto gli ultimi resti di positivismo; la neoscolastica, dopo il rilancio ottocentesco, fioriva nei seminari vescovili in perenne polemica con il pensiero contemporaneo, che dal canto proprio l'ignorava.

D'altra parte se oggi siamo in grado di parlare di un pensiero estetico medievale e nessuno pensa più che gli accenni al Bello contenuti nelle *Summae* e nei *Commentaria* fossero sparsi e informi ruderi della tematica classica, nei primi decenni del XX secolo non era così pacificamente accettato che il Medioevo avesse avuto una sua visione estetica (con differenze e sfumature tra autore e autore e tra periodo e periodo storico). Si pensava ancora che quell'oggetto d'indagine che stiamo chiamando pensiero estetico medievale non esistesse. Non ne esistevano quindi i testi, perché quelli che oggi sono riconosciuti come tali venivano intesi come testi di metafisica o di fisica, oppure discussioni di banale precettistica retorico-tecnica.

Al massimo non erano mancati, sin dal XIX secolo, pensatori neotomisti ortodossi che avevano ricostruito i temi di estetica presenti nell'opera dell'Aquinate, talora con acutezza, talora in modo più ingenuo, e avevano proposto queste loro ricostruzioni come teoricamente valide per il mondo moderno (mossi dalla fiducia neotomistica nella *philosophia perennis*). Ma da un lato essi (al contrario di quel che farà Maritain) non avevano tentato raffronti tra i testi medievali e i problemi artistici dei secoli successivi, e dall'altro (fornendo una serie di cattivi esempi a

Maritain) oscillavano di solito tra intenti storiografici e progetti teorici, in modo tale che spesso non si capiva bene quando parlasse Tommaso e quando parlassero loro.² Si è dovuto però attendere il 1946 perché apparissero i testi fondamentali e storiograficamente corretti di De Bruyne e Pouillon, di cui si dirà più avanti.

Ma *Art et Scolastique* è dell'inizio degli anni venti. Non era certo l'opera di un neotomista ottocentesco, era certamente l'opera di un uomo moderno, ma di un moderno che si avrebbe poi accettato di essere definito "paleotomista" (1947: 9-10) e che tuttavia credeva in Cocteau (ancora funambolico e vivace inventore di modi e mode poetiche), si entusiasmava per Satie, Milhaud, Poulenc, per la pittura di Severini e di Rouault. Questo medievale che cercava di vivere il mondo contemporaneo (e in seguito avrebbe anche accentuato il suo impegno sul piano sociale e politico con *Humanisme intégral*), che era arrivato a Tommaso senza scordare del tutto Bergson,³ voleva ora interpretare il problema dell'arte e del Bello secondo le categorie della Scolastica. Non si poneva il problema di cosa fosse morto e cosa fosse vivo nel pensiero medievale: evidentemente tutto era vivo perché egli, in pieno secolo ventesimo, ragionava da medievale. Non contava che molte delle definizioni scolastiche che egli impiegava fossero pensate bergsonianamente: anzi, questo dimostrava che il Medioevo non era un'isola storica, ma una dimensione dello spirito. Quindi, per quel che a Maritain appariva "vero", Bergson faceva parte di diritto della *philosophia perennis*.

In questa dimensione psicologica, che comportava una dimensione metodologica, andava letto *Art et Scolastique*: e solo così si poteva apprezzarne la freschezza, i richiami inattesi, i salti subitanei dall'antico al moderno, la sua irruenza "militante". La cultura degli anni venti era quindi indotta a riflettere sull'esistenza di una estetica medievale, che bene o male veniva proposta come uno strumento capace di definire anche le polemiche artistiche dell'epoca.

Da un lato il nativo cartesianesimo della cultura francese, fecondato dal neoclassicismo del momento (era il periodo in cui Cocteau sosteneva Satie e Stravinskij in *Le Coq et l'Arlequin*), si mostrava particolarmente ricettivo verso certe proposte che

Maritain mutuava dalla tradizione scolastica ma che la cultura moderna riceveva come nuove, seppellite com'erano state per secoli nelle biblioteche ecclesiastiche. La rivelazione di un'arte come *recta ratio factibilium*, fatto tecnico operativo, disposizione di materiali secondo un ordine dettato non solo dalla sensibilità ma principalmente dall'intelligenza – e la bellezza sintetizzata nei tre criteri dell'*integrità*, della *proporzione* e della *chiarezza* – non potevano non rivestire una funzione liberatoria nei riguardi di tante ipoteche romantiche e decadenti che gravavano ancora abbondantemente sulla speculazione estetica. E a ciò si deve anche la fortuna, alquanto più tarda, di Maritain negli Stati Uniti, dove questa estetica, in qualche modo vicina alla tradizione aristotelica che il mondo anglosassone non aveva mai abbandonato,⁴ aveva ottenuto persino gli onori di un'ampia divulgazione su *Time*.

Art et Scolastique meriterà tutte le critiche che ci accingiamo a rivolgergli, ma si deve ammettere che ha anche incoraggiato molti studiosi a occuparsi dell'estetica medievale. Il prezzo da pagare (e Maritain lo paga sino all'ultimo centesimo) era di non comportarsi in modo storiograficamente rigoroso e di *usare* liberamente i testi tomisti piuttosto che *interpretarli*. Ma per un adepto della *philosophia perennis* la differenza tra uso e interpretazione non era così importante: se san Tommaso rimaneva un contemporaneo (perché, come si diceva negli ambienti neoscolastici, non c'è progresso in metafisica) si poteva leggerlo attraverso la sensibilità di un contemporaneo.

1 *Art et Scolastique*, scritto dapprima tra il 1918 e il 1919 e pubblicato sulla rivista *Les lettres*, appare in volume nel 1920 presso l'Art Catholique, Paris. Nella terza edizione viene tolto lo studio sulla poesia che passa, insieme a altri saggi, in *Frontières de la poesie*, Paris, Rouart, 1935. I rinvii in questo saggio sono alla quarta edizione 1947, anche quando appaiono brani tradotti in italiano.

2 La lista di questi studi neotomisti (poco utilizzabili per una ricostruzione storiografica) sarebbe lunga e si rimanda a quanto se ne dice, in questo volume, ne "Il problema estetico in Tommaso d'Aquino".

3 Non dimentichiamo che nel 1944 una sua raccolta di saggi s'intitolerà *Da Bergson a Tommaso d'Aquino*.

4 Vedi il mio "La Poetica e noi" in *Sulla letteratura* (2002).

2. UNA LETTURA DISINVOLTA

Maritain non si peritava di inventare citazioni tomistiche inesistenti. Si veda il caso di quel “pulchra enim dicuntur quae visa placent” che in Maritain diventa “pulchrum est id quod visum placet”. Sembra una differenza da poco, ma quella che in Tommaso era quasi un’osservazione sociologica (“la gente ritiene che le cose belle siano quelle che piacciono alla vista, o nel momento cui vengono percepite”) si trasforma in una definizione *per essenza*, a tal punto che sulla base di tale definizione Maritain passerà, come vedremo, a identificare questa *visio* con un atto intuitivo di stampo contemporaneo.⁵

Cosa metteva a fuoco la *visio* tomista? I testi di Tommaso erano inequivocabili: la *claritas* propria della forma sostanziale immateriata nella sostanza ordinata. Qual era l’unico modo in cui, nei limiti della gnoseologia tomista, si poteva intendere la *visio* di questo splendore sostanziale? Come un complesso atto di giudizio, permeato di intelligenza, successivo all’astrazione primaria della *simplex apprehensio* e quindi come atto mediato e complesso. È questo un risultato che mi è parso di assodare in altra sede, confortato dal lavoro di altri studiosi, in Eco (1956).

Per Maritain invece la *visio* diventava l’atto fulmineo e inedito di un “senso intelligenziato”, che coglieva in un solo istante, senza alcuno sforzo astrattivo, la forma nel vivo stesso della materia. Il Bello diventa per Maritain

id quod visum placet, ciò che piace *essendo visto*, vale a dire *essendo l’oggetto di una intuizione* [...] Contemplando l’oggetto nell’intuizione che ne ha il senso, l’intelligenza gode di una presenza, gode della presenza luminosa di un intelligibile [...] Se essa si distacca dal senso per astrarre e ragionare, essa si separa dalla propria gioia, e perde contatto con questo sfavillio. Per capire questo punto, cerchiamo d’immaginare come possano intelligenza e senso diventare la stessa cosa o, se si può dire così, un *senso intelligenziato*, che dà luogo nel cuore alla gioia estetica.

(Maritain, 1920: 174-175)

Si tratta qui di una idea di stampo modernissimo che il filosofo

medievale, più che rifiutare, non avrebbe compreso (vedi anche in proposito Campanelli, 1996: 93 sgg.). Ma anche lo storico contemporaneo dovrebbe provare un certo quale imbarazzo nel leggere che una cosa che viene *vista*, e quindi in qualche modo percepita, debba essere per ciò stesso *intuita*. Su questo ritorneremo. Per ora basti registrare che da questo punto in avanti Maritain ci propone una idea di conoscenza poetica come conoscenza *per connaturalità*, che egli riprenderà più a fondo nelle opere ulteriori.

La stessa forzatura troviamo nella ripresa della definizione dell'arte come *habitus operativus* (peraltro esplicata con dovizia di dati filologici in modo esemplare). Questa definizione non poteva restare ancorata all'accezione medievale: più tardi De Bruyne e altri avrebbero mostrato che solo – e timidamente – in clima francescano imbevuto di platonismo, e quindi più decisamente solo alla dissoluzione della Scolastica, nel protoumanesimo e agli albori delle dottrine manieristiche dell'*ingenium*, si farà strada nel pensiero moderno una concezione dell'atto produttivo che dia credito alla presenza di una idea interiore originale come nucleo del processo creativo. In Tommaso la dottrina dell'arte è ancora quella classica. L'abito operativo agisce secondo canoni prefissati e, se l'idea dell'arte si sottrae a quella di mera imitazione, ciò avviene solo attraverso il ricorso a un atto compositivo di ricordi di esperienze precedenti, quale quello descritto nei primi versi dell'*Ad Pisones* oraziana.

Per Maritain i limiti di questa dottrina sono troppo stretti. Gli sarebbe bastato ammettere che egli parlava *dopo* san Tommaso, ma allora non avrebbe più potuto dichiararsi paleotomista. Pertanto, con molta disinvoltura, innesta nel suo preteso quadro tomistico la lezione bergsoniana e, sia pure in nota, già in *Art et Scolastique* parla di progetto dell'opera non solo come complesso di regole tradizionali, ma come “ragione seminale”, intuizione e, infine, *schéma dynamique*.

È una visione semplice, benché virtualmente ricca in molteplicità, dell'opera da fare, colta nella sua anima individuale, vista come un germe spirituale o una *ragione seminale* dell'opera, e che ha a che fare con ciò che Bergson chiama *schéma dynamique*, che riguarda non solo l'intelligenza ma anche l'immaginazione e la sensibilità dell'artista.

(Maritain, 1920: 192)

Mentre Maritain scrive è alle porte il surrealismo, e il simbolismo sta dando gli ultimi frutti; il neoclassicismo di Satie non può fargli dimenticare che la cultura tardoromantica del simbolismo ha ormai individuato l'arte come un linguaggio diretto eminentemente al sentimento, custode di un mistero che la parola comune non può *rivelare*. Così, spiegando il concetto di *claritas*, egli si attiene a una definizione che trova in *De Pulchro et Bono*, un opuscolo che la filologia più rigorosa non attribuiva più all'Aquinate bensì ad Alberto Magno (tanto che anche Maritain dichiara la sua incertezza, decidendo però di assumerlo come attendibile testimonianza delle idee di Tommaso).⁶ Si tratta della definizione della *claritas* come *resplendentia formae supra partes materiae proportionatas*. Ma in Alberto Magno c'è ancora un'accentuazione platonica, una dialettica di *esse* ed *essentia*, nella quale la forma, risplendendo sulla materia che organizza, tuttavia non vi si identifica appieno conservando una ideale sua preminenza, mentre in Tommaso, nel pieno di una dialettica tra *essenza* e *concreto atto di esistere*, la forma diventa tale solo individuandosi in una sostanza concretamente esistente (cfr. Eco, 1956, IV).

Ma non basta. A questo punto Maritain, in nota a piè di pagina, si allontana anche da Alberto Magno per cui la risplendenza di quella forma – platonica o aristotelica che fosse – era pur sempre qualcosa di comprensibile a chiunque capisse quale tipo di oggetto stesse contemplando (un cane, un vaso, un corpo umano). Invece per Maritain la *claritas*, essendo chiarezza della forma, è chiarezza metafisica, chiarezza in sé, ma non chiarezza per noi. Principio di intelligibilità della cosa, ne è al tempo stesso principio di mistero. Così il Bello è il bagliore di un mistero. Né si può negare che lo stesso Tommaso, giunto all'ultimo limite di esplicazione della realtà essenziale delle cose, si sarebbe arrestato di fronte al mistero della partecipazione per la quale esse si reggono all'essere grazie al continuo intervento creativo divino; e avrebbe potuto spiegare questa realtà solo grazie al potere di analogia del linguaggio teologico. Ma l'*analogia entis* non è l'analogia del simbolista e, per inadeguata che sia, è uno strumento di chiarificazione del mistero metafisico, in un clima culturale in cui si dà per implicita la possibilità intellettuale della conoscenza dell'essere e si accentua la chiarezza dell'essere a noi più che non il suo mistero. Invece Maritain accentua il mistero,

trascina san Tommaso verso san Giovanni della Croce (come farà sistematicamente ne *Les degrés du savoir*) e l'estetica medievale verso l'estetica simbolista.

Né si pensi che il sospetto sia esagerato, visto che proprio poche pagine più avanti, apprestandosi a spiegare il carattere trascendentale del Bello (quell'ascrizione canonica per cui, nel pensiero medievale, il Bello si concretizza e solidifica e sfugge alle secche dell'impressione soggettiva facendosi un attributo oggettivo della verità e del valore morale, una proprietà inscindibile dell'essere), ricorre alle parole di Baudelaire, e ricorda come nell'esperienza della bellezza l'animo umano abbia la sensazione di ciò che la supera, il richiamo tangibile dell'aldilà, e nella malinconia che sopraggiunge colga la testimonianza di una natura esiliata nell'imperfetto, aspirante all'infinito appena rivelato. Col che, insensibilmente, il Bello come trascendentale di marca medievale diviene qualcosa come il sublime burkiano e kantiano, filtrato da una sensibilità decadente in cui la melanconia si sostituisce alla reazione virile della libertà morale.⁷

Questa la situazione di *Art et Scolastique*. Un libro di battaglia che ebbe influenza storiografica stimolando studi storici (e facendo gravare a lungo su di essi l'ipoteca di interpretazioni tanto affascinanti quanto avventate); un'opera teoretica mascherata da commentario, e pertanto densa di contraddizioni.

⁵ opus dedicato a Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle non ha mai scritto il famigerato "Elementary, my dear Watson", e tuttavia la battuta viene ormai citata tanto quanto "essere o non essere". Lo stesso è accaduto con la formula di Maritain che ha continuato a essere ripresa come autentica da moltissimi autori. Persino De Munynk (1923), che pure scrive per criticare il metodo di Maritain, continua tranquillamente a citare "pulchrum est id quod visum placet".

⁶ Scoperto nel 1869 e attribuito a Tommaso, al tempo in cui Maritain scrive si inclinava ormai ad attribuirlo ad Alberto (tanto che nel 1927 Mandonnet l'avrebbe collocato tra gli *Opuscula spuria*). Pertanto Maritain aveva già molti indizi che avrebbero dovuto incoraggiarlo a una maggior prudenza.

⁷ Vedi Maritain (1920: 42, nota e pp. 48-49 e la corrispondente nota 73 a pp. 185-186).

3. DOPO ART ET SCOLASTIQUE, L'APPARIZIONE DELLA "POESIA"

Nei saggi riuniti sotto il titolo *Les frontières de la poésie* (1935), l'autore pareva essersi liberato dal falso atteggiamento storiografico per assumere la fisionomia del teorico in proprio; ma era solo il minore impegno filosofico di quegli articoli a farlo apparire più libero e spregiudicato.

In *Frontières* le premesse di *Art et Scolastique* trovavano ampio sviluppo: se l'artista medievale era l'esecutore anonimo delle regole oggettive della propria arte, l'artista che ora Maritain configura esprime se stesso e la propria essenza a condizione che le cose risuonino in lui; l'artista riceve la realtà esterna "dans les replis de son sentiment et de sa passion", non come altro da sé ma come qualcosa di talmente immedesimato e acquisito da non porre più alcuna differenza tra il proprio animo e gli aspetti reconditi delle cose che ha fatto suoi. Per questo la conoscenza poetica sarà conoscenza per *risonanza nella soggettività* (Maritain, 1935: 194-197).

Se la teoria scolastica dell'arte era una teoria della produzione, la teoria maritainiana diventa una teoria della conoscenza e, per arrivare a questo, Maritain ha dovuto evidentemente arricchire il concetto scolastico di *ars*. Non si è sentito di deformare la categoria che la Scolastica gli consegnava così definita e chiara (quale egli in effetti la espone in *Art et Scolastique*). Di conseguenza egli affianca al concetto di arte quello di *poesia*.

Nella tradizione scolastica la poesia non è una categoria estetica (come lo è, poniamo per Croce, applicabile anche a forme letterarie prosastiche), né in quanto *ars* è una forma di conoscenza: è solo abito operativo, abilità pratica. Pertanto la *poesia* di Maritain appare estranea al pensiero medievale.

L'operazione è già abbozzata in *Art et Scolastique* e trova il suo statuto non solo in *Frontières* ma in opere successive, come ci sarà dato di vedere in seguito. In definitiva, mentre l'arte è una operazione pratica regolata dalle leggi dell'intelligenza, la poesia

diventa l'emozione intenzionale, il fatto interiore originario che anima dall'interno le regole dell'arte. L'arte comincia quindi dopo, con "l'intelligenza e la volontà di scelta".⁸ Pericolosamente vicino alla formulazione idealistica di una dualità tra intuizione lirica come espressione interiore e estrinsecazione tecnica come fatto meccanico aggiuntivo, la dualità maritainiana gli permette tuttavia il recupero di una teoria della conoscenza profonda propria del momento poetico, che la nozione medievale di arte non gli consentiva.

Il momento poetico è momento intuitivo che chiama in gioco non solo l'intelligenza ma l'emozione e la sensibilità. In esso l'opera appare già come virtualmente compiuta; è "emozione intuitiva e intenzionale che porta in sé molto più di se stessa", transverberata di intelligenza, avida di donare esistenza al suo fantasma, "lampo intuitivo in cui tutta l'opera è contenuta virtualmente e che si dispiegherà nell'opera [...] emozione decisiva che appare alla coscienza" (1935: 182-195). Ma è tale perché è effetto di un rapporto profondo con la realtà (identificazione finale del mistero delle cose con l'animo dell'artista): e quindi può essere intesa come momento di conoscenza prelogica del reale, strumento di rivelazione metafisica.

Tutto questo non appariva esplicitamente in *Art et Scolastique*, né appare in chiari termini teorici in *Frontières*; ma lo ritroviamo in una serie di saggi successivi (che preludono a *Creative Intuition in Art and Poetry* del 1953). Sono questi i saggi *De la connaissance poétique* (1938a) e *Signe et symbole* (1938b). Le date sono significative, la cultura contemporanea è tornata, in virtù dell'iniezione surrealista, a una concezione romantica dell'arte come strumento filosofico. L'assoluto a cui essa dà adito non è più quello dei romantici, ma l'impianto sistematico di Maritain gli permette proprio di reinterpretare la lezione surrealista in termini di una metafisica che non è quella dell'assurdo ma quella di un essere significante e ricco di determinazioni positive. Insomma, ora lo strumento poetico, ricondotto dal surrealismo a dignità conoscitiva, si riassetta secondo i modi di una estetica romantica, ma per rivelare l'universo di san Tommaso, così come è visto da un paleotomista imbevuto di sensibilità estetica moderna.

⁸ Vedi Maritain (1920, note 130 e 138) nonché Maritain (1935: 33).

4. IL DISCORSO POETICO: MARITAIN VERSO TOMMASO

Ci sono alcuni passi di Tommaso in cui si dà una definizione del discorso poetico veramente scoraggiante (*Summa Th.* I, I, 9; II, 101, 2 ad 2). Egli accenna alla nozione (corrente ai tempi suoi) della poesia come *infima doctrina*, per cui “poetica non capiuntur propter defectum veritatis qui est in eis”. Questa definizione del *modus poeticus* come inferiore si giustifica ampiamente nel contesto in cui l’Aquinata la propone: si tratta di una comparazione tra poesia volgare e Sacre Scritture e poi tra poesia e teologia, e nel sistema gerarchico in cui le scienze ricevono dignità dalla dignità dell’oggetto a cui si applicano, la poesia non può che scapitarne. Il suo *defectus veritatis* è dato dal narrare di cose inesistenti; essa usa le metafore a fini di rappresentazione per scopi dilettevoli; si sottrae così a un controllo razionale rigoroso e non pretende ad essere strumento di conoscenza ma, appunto, di diletto.⁹

È vero che, come ha mostrato bene Curtius (1948, XI e XII), proprio da queste distinzioni tra poeta e teologo, e da certe affermazioni aristoteliche sui primi poeti teologi, prenderanno le mosse protoumanisti come il Mussato per abbozzare una nozione della funzione rivelativa della poesia; ma qui siamo già fuori dei limiti della Scolastica e della sua inflessibile gnoseologia. Per la quale, intendere il *modus poeticus*, a causa del suo *defectus veritatis*, come una *perceptio confusa* di tipo baumgartiano, è perlomeno azzardato.

Maritain (1938a e 1938b), invece, si rifà proprio ai testi tomisti per identificare il *modus poeticus*, proprio perché impreciso e rappresentativo, con una conoscenza per “connaturalità affettiva alla realtà”, una conoscenza non concettualizzabile, in quanto risveglia in se stessa le profondità creative del soggetto. La conoscenza poetica è “inseparabile dalla produttività dello spirito” (1938b: 95-96).

Quale sarà lo strumento espressivo e comunicativo di questa

conoscenza per connaturalità affettiva? Il simbolo poetico, che è un segno-immagine, qualche cosa di sensibile che significa un oggetto in ragione di una relazione di analogia, e quindi un segno che al di là della sua efficacia semantica ottiene un effetto pratico (comunica un ordine, un appello), per via di suggestione, attraverso una operazione che Maritain non esita a definire “magica” (1938a: 299 sgg.).

Tuttavia, non sembrandogli probabilmente che i testi di Tommaso potessero sostenere questa interpretazione, Maritain va a cercare confronto in uno scolastico controriformista, e cioè Giovanni di San Tommaso.

Ora la teoria del linguaggio di Giovanni di San Tommaso (o Poincot) è una teoria del linguaggio filosofico e non pone nessuna attenzione alle possibilità di un linguaggio poetico: il termine linguistico è ciò in cui si risolve la proposizione, come avviene nel predicato e nel soggetto; il termine è *vox* ed è *signum*, sia mentale che scritto, ed è *id ex quo simplex conficitur propositio*; esso è *vox significativa* (quindi non è priva di significato come, ad esempio, il suono *blitiri*) e lo è *ad placitum* e cioè per convenzione. Si escludono quindi le voci significative non convenzionate come il lamento.¹⁰

Maritain invece cerca di vedere nel discorso che Giovanni fa circa il Verbo divino una tale definizione dell’immagine (“*ratio imaginis consistit in hoc quod procedat ab alio ut a principio et in similitudinem ejus, ut docet s. Thomas*”) Tommaso afferma infatti (in *S. Th.* I, 35) che “*species, prout ponitur ab Hilario in definitione imaginis, importat formam deductam in aliquo ab alio*”. Si tratta della più tradizionale definizione dell’immagine come legata all’oggetto per rapporto di somiglianza, e non per convenzione, ma questa definizione non consente alcuna lettura “simbolista”. Invece di qui Maritain elabora una definizione di simbolo poetico appunto come segno-immagine fornito di relazione analogica e ambigua (ovvero polisemica) col segnato. Tommaso d’Aquino non ignorava l’esistenza di tali segni-immagini capaci di porsi in posizione vagamente ambigua col segnato, ma li intendeva come quelle visioni che appaiono ai profeti e annunciano, per esempio, che vi saranno sette anni di prosperità mostrando sette spighe piene. Questo sarebbe un procedimento schiettamente poetico, e anche qui Tommaso

sottintende che esso sia inferiore; tanto che giudica più valide e sicure quelle profezie in cui all'immagine si sostituiscono le parole, segni ben più inequivocabili, e più auspicabili in un rapporto così delicato come quello della ricezione del messaggio divino.¹¹

Ma dire che nella profezia si manifestano procedimenti "poetici" *non significa assimilare procedimento poetico e profezia.*

Diciamo allora, per eliminare questa falsa questione, che esiste negli autori a cui Maritain si rifà un segno-immagine che si fonda su un rapporto di analogia – e il fatto che esso venga parzialmente svalutato non ha certo molta importanza dato che, come si è visto, qui come in altre sedi si tratta di discutere non tanto di estetica quanto di teologia, e sono preferiti ovviamente i veicoli comunicativi più sicuri, vorrei dire meno "poeticamente" ambigui. Ma, riconosciuta l'esistenza di segni-immagini (come insegna del resto tutta la tradizione allegoristica), il medievale tenta sempre e comunque di convenzionalizzarli quanto più possibile, grazie ai repertori simbolici, fissando per ogni immagine un senso definito, al massimo una rosa di quattro. Se sono di più, se accade ad esempio che in certi bestiari il leone possa significare tanto Cristo quanto il Diavolo, questo accade per colpa di un accavallarsi di notizie tradizionali. Ma compito dell'ermeneuta medievale non è quello di mantenere una feconda ambiguità, carica di suggestioni multiple, come piacerebbe al Maritain lettore di Baudelaire, bensì di identificare quanto prima possibile un significato definitivo che valga per il contesto (di solito scritturale) sotto esame.

Maritain potrebbe sostenere la sua posizione solo ponendosi francamente al di fuori della tradizione medievale, dichiarando che l'uomo moderno ha capovolto la situazione. Non riuscendo a scegliere se interpretare la parte del simbolista moderno o quella dell'allegorista antico, da un lato getta un'ombra di equivoco sul testo medievale, dall'altro compromette la comprensione delle sue personali proposte, perché le fa sembrare rimasticamenti inattuali di vecchie posizioni tomiste mentre sono di diritto asserzioni tipiche delle estetiche contemporanee. Difficile tenere un piede a Montparnasse e uno in Vico degli Strami. Ma questa insostenibile ubiquità è l'essenza stessa dell'estetica maritainiana. Ne costituisce al tempo stesso il fascino, oggi *fané*, e la ragione

per cui ha avuto vita breve.

9 Vedi per una trattazione più ampia, in questo volume, il saggio su “Metafora e conoscenza nel Medioevo”, 2. “Dalla metafora all’*analogia entis*”.

10 Johannis a Sancto Thoma, *Cursus Philosophicus Thomisticus, Ars Logica seu de forma et materia ratiocinandi* (ed. Reiser, Torino, Marietti, 1930). Il *terminus* è “id quod simplex conficitur propositio [...] vox significativa ad placitum ex qua simplex conficitur propositio vel oratio”; e il segno è “id quod potentiae cognoscitivae aliquid aliud a se repraesentat [...] Essentialiter consistit in ordine ad signatum”. Vedi anche Deely, ed. (1985) e Deely (1988) nonché Murphy (1991).

11 “Secundum autem diversificantur gradus prophetiae quantum ad expressionem signorum imaginabilium quibus veritas intelligibilis exprimitur. Et quia signa maxime expressa intelligibilis veritatis sunt verba, ideo altior gradus prophetiae videtur quando propheta audit verba exprimentia intelligibilem veritatem [...] In quibus etiam signis tanto videtur prophetia esse altior, quanto signa sunt magis expressa” (*S. Th.* II-II, 74, 4 resp.).

5. INTUIZIONE CREATIVA VERSO INTELLETTO AGENTE

Arriviamo così a un libro come *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953), scritto e pensato in ambiente anglosassone da un Maritain più maturo, arricchitosi di una intensa esperienza di lettura sui testi poetici contemporanei, e parzialmente staccatosi da una rigida ossequenza ai testi medievali.¹²

Qui Maritain apparentemente non si presenta come interprete di san Tommaso ma come pensatore autonomo, che sviluppa quella concezione rivelativa della poesia già abbozzata nei saggi precedenti.

Per poesia intendo [...] quella intercomunicazione fra l'essenza interiore delle cose e l'essenza interiore della creatura umana che è una specie di divinazione (p. 3) [...] La poesia ci obbliga a considerare l'intelletto tanto nelle sue fonti segrete entro l'anima umana, quanto funzionante in modo non razionale (non dico antirazionale) o non logico (p. 4) [...] Avviene quindi un processo di identificazione dell'artista con ciò che deve esprimere (come si ha nell'arte orientale) per poter comunicare questa esperienza profonda a qualcun altro, rivelando nel contempo, in uno col segreto della natura, il segreto del soggetto che si esprime, la sua personalità. Di qui la qualità ontologica dell'oggetto artistico, che nel modo in cui è stato fatto rivela la natura delle cose in uno con quella del creatore [...] La nostra inchiesta descrittiva e induttiva ci suggerisce che alla radice dell'atto creativo deve esserci un processo intellettuale del tutto particolare, senza parallelo nella ragione logica, attraverso il quale le cose e la personalità sono afferrate insieme, per mezzo di una specie di esperienza o conoscenza, che non ha nessuna espressione concettuale ed è espressa soltanto nell'opera dell'artista (1953: 37).¹³

Tuttavia, anche se questa teoria della conoscenza poetica urta evidentemente contro la concezione medievale dell'arte come *recta ratio factibilium*, creazione intellettuale secondo regole, con notevole capacità di equilibrismo Maritain cerca di mostrare che la sua posizione non contrasta con la teoria tomista: se per i medievali l'arte era una virtù dell'intelletto pratico, le regole secondo cui l'intelletto opera non sono, quando di arte si tratti, regole irrigidite in canone, che esistono prima della creazione

dell'opera. Interviene qui il concetto di *intuizione creativa* che si sovrappone alle regole canoniche del fare e le ravviva attraverso un atto che viene dalle profondità dello spirito.

Inutile sottolineare come proprio questa concezione di un momento intuitivo, che permea di sé l'azione sovrapponendosi alle regole, manchi nell'estetica tomista. Maritain pare affermare che l'idea di una intuizione creatrice è peculiare delle poetiche contemporanee e moderne; e tuttavia reintroduce il momento intuitivo nell'ambito di una filosofia classica quando afferma che ogni ragionamento, deduttivo e sillogistico, si fonda in realtà su di un principio intuitivo, e cioè sull'esistenza dei principi primi che non sono dedotti ma *visti*. Tranne che l'intuizione classica dei principi primi era pur sempre un modo della ragione, la legge stessa del suo funzionamento, mentre l'intuizione poetica dei moderni è una ispezione della fantasia, non una operazione logica (che scopre) bensì l'effetto finale di una operazione immaginativa (che crea).

Maritain non si dimostra sensibile a questa differenza, e sostiene anzi che non vi sia sostanziale differenza tra poesia e intelletto, ascrivibili allo "stesso sangue". La follia dei surrealisti e la mania poetica di Platone, insieme con l'intuizione profonda dei principi (e la stessa conoscenza mistica che infine costituisce il grado finale di ogni processo esplicativo dell'essere, come Maritain ha sempre affermato), trovano una radice unica nella struttura spirituale dell'uomo:

Un punto che io sostengo quindi è che tutto dipende, nella discussione che stiamo facendo, dal riconoscimento dell'esistenza di un inconscio spirituale, o piuttosto di un preconcio, di cui erano ben consapevoli Platone e i saggi antichi, e la trascuranza del quale in favore dell'inconscio freudiano è solo un segno della insensibilità dei nostri tempi [...] Vi sono due specie di inconscio, due grandi regni dell'attività psicologica lontana dallo stato di consapevolezza: il preconcio dello spirito nelle sue fonti vive, e l'inconscio della materia, istinti, tendenze, complessi, immagini e desideri repressi, ricordi traumatici che costituiscono un insieme chiuso e autonomo. Vorrei designare la prima specie di inconscio col nome di inconscio spirituale o, per amore di Platone, inconscio o preconcio musicale [...] e il secondo col nome di inconscio automatico o inconscio sordo [...] inconscio freudiano. Queste due specie di vita inconscia sono in stretto rapporto e in continua comunicazione l'una con l'altra [...] Ma sono essenzialmente distinti e di natura completamente diversa.

È sufficiente pensare al funzionamento ordinario e quotidiano

dell'intelligenza, quando l'intelligenza è veramente attiva, e al modo in cui le idee sorgono nella nostra mente, e al modo in cui si verifica ogni reale comprensione intellettuale oppure ogni nuova scoperta; è sufficiente pensare al modo in cui si compiono le nostre libere decisioni, quando sono veramente libere, specialmente quelle decisioni che compromettono tutta la nostra vita – per rendersi conto che esiste un mondo profondo di attività inconsapevole, per l'intelletto e la volontà, da cui emergono gli atti e i frutti della consapevolezza umana e la percezione chiara della mente, e che l'universo di concetti, di rapporti logici, di discorsi razionali e di deliberazioni razionali, in cui l'attività dell'intelletto assume una forma e un aspetto definito, è preceduto dalle operazioni nascoste di una vita preconsca, immensa e primiera. Tale vita si sviluppa nella notte, ma in una notte translucida e fertile, e assomiglia a quella luce primiera diffusa, che fu creata anni prima, avanti che Dio facesse, come dice il Genesi, “le luci nel firmamento del cielo per dividere il giorno dalla notte” e che stessero per “segni, stagioni, giorni, anni”.

(Maritain, 1953: 100-102)

Se cerchiamo di dimenticare il tentativo disperatamente sincretistico di Maritain e cerchiamo di capire che cosa sia la sua intuizione creativa in termini di estetica moderna e contemporanea, il suo discorso appare, se non condivisibile, almeno conseguente.

Egli ci sta dicendo che la fondazione di un preconsco spirituale che non sia l'inconscio della psicologia è la fondazione di un *primum* psicologico e ontologico a un tempo, di una sorta di regno archetipo delle Madri da cui la realtà oggettiva e la stessa attività spirituale personale traggono nutrimento. In tal senso va intesa una conoscenza poetica come connaturalità affettiva che ci pone in contatto con la stessa vita segreta dell'essere, e il cui organo principe è appunto l'intuizione, l'attività immaginativa prelogica, l'unica officiata a cogliere una realtà profonda che precede appunto le distinzioni logiche e la dualità tra essere e pensiero.

È una posizione filosofica non inedita, e non si può negare a Maritain il diritto di dividerla. Ma Maritain insiste nel fondare questa concezione sulla dottrina tomista dell'intelletto.

Al di sopra dei ragionamenti consapevoli attraverso i quali la ragione si manifesta, ci dice, esistono le fonti stesse della creatività e dell'amore “celate nella primitiva notte translucida dell'intima vitalità dell'anima”. Ora “gli scolastici non si preoccupavano di raggiungere alcuna teoria intorno alla vita inconscia dell'anima” (e prendiamo atto dell'ammissione) ma “le

loro dottrine ne presupponevano l'esistenza" (1953: 103-105).

Affermare che in un sistema filosofico non viene apertamente trattato un certo problema, ma che proprio nel quadro di quel sistema si configurano gli estremi per poterlo porre e, in qualche misura, risolvere, è legittimo. Un sistema si consegna all'interpretazione dei contemporanei e dei posteri, e poiché pretende di enunciare delle verità circa il mondo, attende che nella scia delle sue proposte la conoscenza del mondo si sviluppi ulteriormente. Ma negli scolastici *erano contenuti i presupposti* di questa dottrina?

Maritain prende in considerazione la nozione aristotelica di intelletto agente così come viene assunta ed elaborata da Tommaso. L'intelletto agente è condizione di una astrazione intellettuale operata sul contenuto di un intelletto possibile, che di per sé sarebbe incapace dell'operazione astrattiva (dato che ospita passivamente solo ciò che gli viene porto dai sensi). Maritain condivide ovviamente la soluzione tomista, che si oppone ovviamente ai tentativi arabi di porre l'intelletto agente in una sede separata dall'anima individuale.

Non c'è nella dottrina tomista dell'intelletto agente alcun accenno che lasci pensare a una sorta di attività inconscia. Potremmo al massimo parlare di operazione fulminea, istintiva ma di cui siamo *ben consci* nel momento in cui ne approfittiamo, e cioè nel momento in cui riconosciamo nell'esperienza individuale la forma universale.

Infatti nel commento che segue il problema dell'inconscio non sembra emergere (ovvero diciamo che Maritain è abbastanza onesto, nel parafrasare la dottrina tomista, da non falsarne i termini):

Il contenuto intelligibile presente nelle immagini e che, nelle immagini, era intelligibile solo in potenza (ossia tale da *esser reso capace* di divenire oggetto di visione intellettuale), è reso intelligibile in atto in una forma spirituale (*species impressa*, modello impresso), diciamo, in un germe intelligibile, che passa dalle immagini all'intelletto sotto l'impulso attivante dell'intelletto illuminante. Ma ancora questo non è sufficiente per conoscere. È necessario che il contenuto intelligibile tratto dalle immagini sia non solo intelligibile in atto, ossia capace di divenire un oggetto di visione intellettuale, ma sia conosciuto in atto, ossia divenuto realmente un oggetto della visione intellettuale. Allora è l'intelletto stesso che, essendo stato imbevuto dal modello impresso o dal germe

intelligibile, produce in modo vitale – sempre sotto la spinta dell'intelletto illuminante – un frutto interiore, una forma (*species expressa*) spirituale e più specificamente determinata, il concetto, il cui contenuto tratto dalle immagini è portato allo stesso stato di spiritualità-in-atto in cui si trova l'intelletto-in-atto, e in cui è visto questo contenuto, ora perfettamente spiritualizzato e veramente diventato un oggetto di visione intellettuale.

(Maritain, 1953: 107)

Tuttavia il seducente linguaggio del nostro autore incomincia già a colorare di una sorta di “efficacia immaginativa” uno dei procedimenti dell'intelletto umano che nella versione tomista è tra i più semplici.

Da tutti i vari testi in cui Tommaso espone la sua dottrina dell'intelletto,¹⁴ si derivano i seguenti momenti conoscitivi:

(i) quando i nostri occhi si posano su di un oggetto concreto, i nostri sensi esterni ricevono per *immutatio*, ovvero per atto di patimento dell'organo corporeo, le varie *qualitates sensibiles* inerenti all'oggetto, in quanto *audibilia*, *visibilia*, *odorabilia*, *gustabilia* e *tangibilia* – e le ricevono nel modo in cui la cera riceve l'impronta dal sigillo, come *species sensibilis* che è sì ancora fenomeno materiale ma già separata dalla cosa, e per così dire di pasta diversa, ut *forma coloris in pupilla, quae non fit per hoc colorata* (S. Th. I, 78, 3);

(ii) i sensi esterni trasmettono questa *species sensibilis* ai sensi interni (*sensus communis*, *phantasia*, *memoria*, *vis aestimativa* o *cogitativa*);

(iii) il senso comune compone e riunisce i vari dati ricevuti dai sensi esterni, e ne elabora quella specie di immagine iconica dell'oggetto che è il *phantasma*, il quale viene ricevuto nel repository o *thesaurus formarum* della *phantasia*;

(iv) a questo punto interviene l'Intelletto Agente che dal fantasma (che esibisce ancora tutte le qualità dell'oggetto, comprese quelle accidentali e individuali) astrae la *species intellegibilis*, che non è più individuale ma universale (la Pietra, l'Albero, l'Uomo) e la offre all'Intelletto Possibile come *locus specierum*, il quale conosce la *quidditas* dell'oggetto, ne elabora il concetto universale, e svolge altre operazioni di elaborazione di ciò che gli è stato offerto;¹⁵

(v) sia chiaro che queste caratteristiche essenziali non sono nulla di segreto, ma sono iscritte nella semplice e immediata

figura – in quanto *terminatio* topologica – dell’oggetto, poiché, ne sono al tempo stesso e principio di sussistenza e principio di definibilità – e questo punto è fondamentale per comprendere l’arbitrio perpetrato da Maritain);

(v) l’intelletto ha un solo modo per tornare a considerare le caratteristiche dell’oggetto concreto da cui ha preso inizio il processo conoscitivo, e lo fa attraverso la *reflexio ad phantasmata*; in questo ritorno certamente conosce (nel senso che per così dire “vede” nel fantasma) tutte le caratteristiche individuali dell’oggetto, ma non si può dire che ottenga un contatto con l’oggetto individuale, perché *cognitum est in conoscente per modum cognoscentis*, e il fantasma non è entità materiale come l’oggetto. Quando i sensi esterni ricevevano una impressione di calore “sentivano” calore, per *immutatio*. Quando l’intelletto opera la *reflexio ad phantasmata* “sa” che l’oggetto era caldo, ma non lo “sente”.¹⁶

Non c’è connessione diretta tra l’immagine nella pupilla e la pietra concreta. Pertanto nel quadro della gnoseologia tomista si crea una sorta di diaframma di cristallo che si pone tra l’intelletto, organo delle astrazioni, e l’oggetto individuo, ricco di tutte le proprietà che gli provengono dall’essere sostanziato in una *materia signata quantitate*.

Per superare questo iato che si verifica in ogni atto percettivo, l’intelletto può fare una cosa sola: sulla base di quanto “vede” nel fantasma può procedere a operazioni di giudizio enunciando su di esso proposizioni vere (“questa pietra è di tale grandezza, giace nel luogo tale, è illuminata dal sole...”). Quindi per poter parlare della pietra concreta non interviene un atto di intuizione (l’intuizione nella gnoseologia tomista *non esiste*), ma di *giudizio*, laborioso, lento, travagliato e minuzioso.¹⁷ Ma anche a risolvere la questione in questi termini, non si può negare che in Tommaso non vi sia una soddisfacente teoria della conoscenza dell’individuale – tanto che pensatori come Bacone, Duns Scoto e Ockham saranno portati a cercare altre soluzioni.¹⁸

Dunque, *non è possibile* che per Tommaso la virtù illuminante dell’intelletto folgori di colpo i recessi individuali della pietra cogliendone la forma eterna nel vivo della materia di cui si imbeve, in una unità che preceda le distinzioni della ragione, in un contatto originario e profondo con il reale individualizzato in

una forma e reso sensibile in una materia densa di echi e rimandi. Con buona pace di Maritain, l'intelletto tomista non può identificarsi con la fertile ispezione di una intuizione (nel senso moderno del termine, se questa idea di intuizione è ancora accettabile, oppure si deve condividere la polemica anti-intuizionista di Peirce) che coglie le venature di un frutto, le sfumature di un tramonto, la ricchezza di uno strato di colore e scopre tuttavia in essi la presenza di quella unità profonda per cui tutto si lega e si permea della stessa indivisibile presenza spirituale.¹⁹

Si potrebbe supporre che, così come ha mostrato di spostarsi con una certa disinvoltura da Tommaso a Giovanni di San Tommaso, malgrado quattro secoli di differenza, Maritain attribuisca a Tommaso quanto trova nel suo discepolo controriformista. Ma se si vanno a leggere le pagine che Giovanni (*Cursus* III, 10, 4: 322 sgg.) dedica appunto alla questione di come l'intelletto possa conoscere il singolare materiale, si vede che il discepolo non si distacca dalla lezione del maestro ma anzi, avendo sotto gli occhi la "eresia" scotista, rincara la dose. "Non potest intellectus directe ferri ad haec objecta prout modificata illis materialibus conditionibus, quae singularizant, se prout ab illis abstractis." È solo dai sensi che la cosa viene colta nelle sue particolarità materiali. Quando viene colta *per modum quidditatis* dall'intelletto allora viene colta *sine materialibus conditionibus loci et temporis etc.* (*ibid.*: 325) Conoscere vuole dire astrarre e tendere alla individuazione della *quidditas*, prescindendo da quelle particolarità materiali che fanno dell'oggetto qualcosa di singolare. Non è tanto che l'intelletto non possa cogliere il singolare, è che non può cogliere il materiale che singolarizza l'oggetto. Giovanni cita Tommaso (*S. Th.* I, 86, 1 ad 3) quando dice che "singulare non impeditur intelligi, quia singulare, sed quia materiale, quia nihil intelligitur nisi immaterialiter".

Quanto alla specifica funzione dell'intelletto agente, su cui Maritain elabora, esso in questo processo si limita (di fronte all'oggetto concreto) a capire "pietra", e basta. Perché esso, se proprio vogliamo tradurne la funzione in termini moderni, non ha niente a che fare con una attività preconsua dell'anima, *ma costituisce al massimo la possibilità trascendentale di conferire una forma ai dati sensibili*. Naturalmente, siccome Tommaso non è

Kant, l'Intelletto Agente non “conferisce” nulla per propria iniziativa, bensì “riconosce” quello che nell’oggetto già c’era, ma che senza la sua azione astrattiva rimarrebbe inconoscibile.

Ora Maritain, che pure ha presenti tutte le limitazioni del concetto tomista di intelletto agente (e le enumera), tende tuttavia a definire questa “fondamentale sorgente di luce” come “nascosta nell’inconscio dello spirito”. E così facendo intende come *inconscio* ciò che invece è *formale*. Che poi l’effetto dell’operazione dell’intelletto agente, ovvero i concetti di tutte le cose che vedo e riconosco secondo la specie universale, possano venire poi rimossi e immagazzinati nell’inconscio psicologico, riguarda la psicologia, appunto, non la teoria della conoscenza – e in ogni caso riguarda la psicologia moderna e non quella tomista. Non operare questa distinzione significa intendere l’intelletto agente per ciò che non è.

Dire che noi “sappiamo che cosa stiamo pensando, ma non in che modo stiamo pensando” non è *ad mentem Divi Thomae*, e affermare che per questo la nostra conoscenza è un inizio di intuito, non è legittimo, almeno finché si attribuisca questa conclusione a Tommaso. Se l’intuito è un atto non scomponibile, una rapida visione dello spirito, l’intuito non ha niente a che fare con la conoscenza *ad mentem Divi Thomae*, e proprio perché l’atto di conoscenza in Tommaso è *scomponibile* – rapido, istantaneo, ma scomponibile. Se *noi*, ovvero la gente che percepisce e pensa ogni giorno, “sappiamo che cosa stiamo pensando, ma non in che modo stiamo pensando”, la filosofia di Tommaso in che modo stiamo pensando *lo sa* benissimo (o presume di saperlo), e ce lo mostra appunto *scomposto* in ogni sua singola fase.

E se un atto è scomponibile, perché dovrebbe intervenire la categoria dell’intuizione che la filosofia ha appunto escogitato per designare quegli atti che non sono scomponibili, razionalizzabili attraverso una scansione di momenti successivi che li rendono perciò stesso una forma di *discorso*?

Tommaso, come Maritain si avvede, parla di conoscenza per connaturalità a proposito della conoscenza mistica.²⁰ Ma ad allargare il concetto all’esperienza estetica (dire cioè che l’esperienza estetica è un’esperienza mistica, o viceversa) un paleotomista corre due rischi. Uno è che l’esperienza estetica appaia più vicina alla *noche oscura* dei mistici che all’ordinata

visione scolastica – e, se non si accanisse ad apparire paleotomista a ogni costo, Maritain potrebbe anche ammetterlo, perché in fondo questa è la posizione a cui perviene. L'altro è che si dia per implicita una posizione tipica dello spirito moderno, almeno di quello col quale Maritain dovrebbe trovarsi meno consenziente: che cioè all'uomo contemporaneo sia rimasta una sola forma di rapporto mistico, quello estetico (perché probabilmente Dio è morto). E questo sarebbe estetismo *fin de siècle*. La confessione di Stephen Dedalus alla fine del *Portrait* joyciano non sottintende altro. Come può pervenirvi il paleotomista Maritain?

Vi perviene ambiguamente, e ambiguamente rispetto al suo tomismo.

Le stesse accentuazioni mistiche appaiono anche quando Maritain riconsidera un'altra tipica nozione tomista (e non solo tomista), quella cioè di Bello come proprietà trascendentale dell'essere (che implica la realizzabilità del valore a tutti i livelli di esistenza, sia pur sotto forma analogica). Maritain distingue tra la poesia, che sarebbe l'intuizione primaria e il correlato impulso espressivo, e la bellezza. E quest'ultima gli appare come una sorta di traguardo mobile che la poesia tende sempre ad adeguare senza mai riuscirvi completamente. L'impulso poetico pone in opera la capacità artistica, ma questo processo mantiene sempre una sua quota di incoattività, non si risolve mai in una conquista finale, bensì in una tensione permanente – che appunto o è di tipo mistico o di tipo platonico. Questa tensione potrebbe anche essere dedotta dalla dottrina tomistica della trascendentalità del Bello, ma solo a patto che sussista nel quadro della filosofia tomista una tale inquietudine di fronte all'infinito, che la presenza della *analogia entis* non soddisfi più, e l'uomo cerchi mediante le vie traverse della poesia, luciferinamente, di violare la soglia che la teologia negativa non varca mai. Idea forse medievale, ma tardo-medievale, tipica dei mistici fiamminghi e tedeschi.

Per Tommaso, il Bello è ciò *in cuius aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, mentre l'appetito dell'infinito non si acqueta in un mistico come Meister Eckhart: “nichil tam distans a quolibet quam ejus oppositum. Deus autem et creatura opponuntur, ut unum et innumeratum opponuntur numero et numerato et

numerabili” (*In Sapientiam* VII, 14).²¹

Le frequenti citazioni che Maritain fa di Poe o di Baudelaire, come di altri poeti del XX secolo, testimoniano come le sue inquietudini siano molto “moderne”, ma non appoggino il suo preteso recupero tomistico. In verità, per chiarire la posizione di Maritain non è affatto necessario risalire alla filosofia medievale ma bisogna andare a cercare nel cuore dell’estetica romantica. Si rileggano le pagine sull’arte di Schelling (*Werke* I, III), autore che peraltro Maritain cita. Tutta la filosofia prende per Schelling le mosse da un principio assoluto che non può esser colto e comunicato mediante descrizioni e concetti, ma può essere soltanto intuito. Tale intuizione è l’organo della filosofia. Ma non essendo intuizione sensibile bensì intuizione intellettuale, essa è una pura intuizione interiore, che può diventare oggettiva solo in virtù di una seconda intuizione, l’intuizione estetica. E, se l’intuizione estetica è l’intuizione intellettuale diventata oggettiva, l’arte è “l’unico vero ed eterno organo e al tempo stesso documento della filosofia, che attesta sempre e di nuovo continuamente ciò che la filosofia non può rappresentare esteriormente, e cioè l’inconscio nell’operare e nel produrre”.

Ecco la radice della posizione teoretica enucleata in *Creative Intuition*.

E, in una forma che ha influenzato così da vicino la sensibilità contemporanea, specie nell’ambito di quella cultura anglosassone di cui l’ultimo Maritain risente, questa stessa dottrina si ritrova in Coleridge, come è stato messo bene in rilievo da Mayoux (1960).²² Non si tratta di semplici analogie. Maritain si sta abbeverando a tutta una tradizione che ha nutrito la poesia degli ultimi due secoli (e non a caso cita Coleridge a più riprese), e chiamando in causa san Tommaso di fatto si avvicina sempre più allo spirito del romanticismo idealista. Paradossale conclusione a cui egli forse si rifiuterebbe, ma che una corretta esegesi non deve lasciar cadere *pro bono pacis*.

Chi leggesse *Creative Intuition in Art and Poetry* ignorando i richiami medievali troverebbe certamente interessante tutta la concezione della poesia come atto magico e non potrebbe negare che essa sia sostenuta con molta abilità retorica. Ma ciò che disturba è l’uso pretestuoso di un autore del passato per sostenere una posizione teoretica personale.

E tuttavia non si può parlare di disonestà intellettuale quanto piuttosto di una concezione “selvaggia” della storiografia. Quando si lavora secondo il principio metafisico, storiografico e metodologico insieme, che esista una sola filosofia e che questa sia una *philosophia perennis*, ecco che la dimensione storiografica, quale la intende il filosofo moderno erede dello storicismo, non esiste più. Non è neppure atto storiografico quello iniziale con cui si attribuisce la qualifica di perennità a una data filosofia storicamente determinata: e non è un atto storiografico perché non mira a circoscrivere il carattere di un fenomeno storico, ma a enunciare una verità circa la natura del pensiero umano.

Il metodo maritainiano di lettura delle sue fonti medievali è affine a quella del medievale che dichiarava il proprio ossequio nei confronti dell'*auctoritas* dei Padri e tuttavia asseriva di essere un nano sulle spalle di un gigante. Quando il medievale era convinto della verità di un'asserzione, la legittimava affermando che era già presente presso i propri *auctores*. I più creativi tra i filosofi del Medioevo non hanno mai riconosciuta per vera una cosa solo perché l'avevano appresa dai Padri; piuttosto hanno fatto il contrario, e quando hanno trovato vera una cosa, l'hanno attribuita ai Padri. Pensavano quindi, implicitamente, non che tutto ciò che è tradizionale fosse vero, ma che tutto ciò che era vero fosse tradizionale. Così fa Maritain: attento a tutte le sfumature della sensibilità moderna ne accoglie le istanze, ma subito le attribuisce alla sensibilità medievale. In realtà sotto a tale comportamento c'è una inconscia persuasione storicistica, e cioè che il tesoro intemporale della verità, di fatto, *cresca*, che il vero san Tommaso non sia quello del XIII secolo per cui non esiste intuizione creatrice, ma quello del XX, che parla ora per bocca del suo fedele interprete. La *philosophia* allora non è *perennis* perché, una volta elaborata, non muti più, ma proprio perché muta continuamente e la sua formulazione definitiva è sempre quella di domani. Conclusione, anche questa, accettabile, posto che la si renda palese senza equivoci (anche se, palesandola, si svuota di significato il ricorso a una *philosophia perennis*).

12 *Creative Intuition in Art and Poetry* è nato come serie di conferenze tenute alla National Gallery of Art di Washington nel 1952 ed è stato pubblicato in seguito nei Pantheon Books. Dall'edizione italiana (*L'intuizione creativa nell'arte*

e nella poesia, Brescia, Morcelliana, 1957) trarremo le citazioni, che rinverranno alle pagine di questa traduzione.

13 È curioso che nel secondo capitolo del libro Maritain si rifaccia ancora alla teoria scolastica dell'arte, esponendola con fedeltà. Ma egli sottintende sempre che alla organizzazione delle regole operative debba presiedere l'intuizione primaria, che invece nella teoria scolastica è assente. Nell'intuizione creativa avremmo la regola fondamentale alla quale va ricondotta, e sul metro della quale giudicata, la fedeltà dell'artista. Nella concezione medievale invece le regole preesistono all'atto produttivo e alla sua concezione mentale.

14 Per un ricostruzione del processo in termini semiotici vedi Pellerey (1984).

15 "Intellectus possibilis intelligit hominem non secundum quod est hic homo sed in quantum est homo simpliciter, secundum rationem speciei" (*Contra gentiles* II, 73).

16 "Singulare in rebus materialibus intellectus noster directe et primo cognoscere non potest. Cuius ratio est, quia principium singularitatis in rebus materialibus est materia individualis, intellectus autem noster, sicut supra dictum est, intelligit abstrahendo speciem intelligibilem ab huiusmodi materia. Quod autem a materia individuali abstrahitur, est universale. Unde intellectus noster directe non est cognoscitivus nisi universalium. Indirecte autem, et quasi per quandam reflexionem, potest cognoscere singulare, quia, sicut supra dictum est, etiam postquam species intelligibiles abstraxit, non potest secundum eas actu intelligere nisi convertendo se ad phantasmata, in quibus species intelligibiles intelligit, ut dicitur in III de anima. Sic igitur ipsum universale per speciem intelligibilem directe intelligit; indirecte autem singularia, quorum sunt phantasmata. Et hoc modo format hanc propositionem, Socrates est homo" (*S. Th.* I, 86, 1 co.). "Species igitur rei, secundum quod est in phantasmatibus, non est intelligibilis actu [...] Sicut nec species coloris est sensata in actu secundum quod est in lapide, sed solum secundum quod est in pupilla (*Contra gentiles* II, 59).

17 Su questa risoluzione della contemplazione del concreto nell'atto discorsivo del giudizio, caratteristica della gnoseologia tomista e importante per comprendere il tipo di estetica che ne deriva, ci si è diffusi nel capitolo VII di Eco (1956). Parleremo più avanti dell'articolo di Roland-Gosselin "Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste". Polemizzando in modo evidente con le posizioni di Maritain egli concludeva: "La sensazione è una intuizione del sensibile come tale. La riflessione, o coscienza psicologica, è una intuizione dei nostri atti, ma determinati anzitutto dal loro oggetto. Le altre viste più o meno dirette e immediate di cui disponiamo, non raggiungono la realtà singola. Per raggiungere l'esistenza concreta, quella delle cose o l'esistenza sostanziale dell'io, s'impone un *détour*, un discorso" (1930: 730).

18 Solo i sensi esterni conoscono le cose singole, ma è probabilmente metafora dire che conoscono, perché di fatto registrano e non conoscono se stessi (*Contra gentiles* II, 66). Sui limiti della gnoseologia tomista vedi anche Mahoney (1982).

19 In Eco (1956) si dice che questa riconsiderazione dell'oggetto concreto si svolge per Tommaso solo nell'atto di giudizio. Non si poteva fargli dire di più, ma è certo che anche in questo modo il godimento del concreto si svolge

sempre a rarefatte altezze intellettuali, quando ormai la cosa viene considerata solo attraverso la *reflexio* a ciò che è già fantasma. Possibile che Tommaso non riuscisse a riconoscere che, anche dopo averla conosciuta (e ridotta fantasma) la cosa poteva essere riconsiderata attraverso una attività che rimettesse in gioco i sensi? Non è che Tommaso potesse escludere che dopo aver percepito una prima volta una cosa noi non torniamo a percepirla altre volte. Probabilmente considerava questo evento come un secondo atto percettivo, non diverso dal primo, e ovviamente la sua teoria della conoscenza doveva definire l'atto percettivo nella sua dinamica fondamentale, senza preoccuparsi di quante volte a un essere umano accada accidentalmente di percepire qualcosa. Pertanto egli non era interessato, forse, a quel tipo di esperienza che le estetiche moderne hanno chiamato intuitiva perché pareva loro troppo complesso considerarle come un processo continuamente ricominciato, fatto di ipotesi, inferenze, *trial and error*. Per elaborare questa idea, egli avrebbe dovuto parlare non solo della possibilità di una *reflexio ad phantasmata* ma anche di una ulteriore *reflexio ad qualitates sensibiles*. Avrebbe dovuto cioè intendere la comprensione di un oggetto non come un atto semplice, una *simplex apprehensio*, ma come un processo mai completato. Preoccupato di garantire la verità di ogni nostro contatto percettivo col reale egli questa mossa non la compie, e non la poteva compiere. Se si tornasse a rifare i conti coll'esperienza sensibile dopo aver compreso la *quidditas*, come se fosse possibile aver sbagliato, allora l'intera dottrina dell'intelletto entrerebbe in crisi.

20 Vedi S. Th. II-II, 45, 2. Vi sono certi atti di virtù che possiamo giudicare e valutare a lume di conoscenza intellettuale. Ma nel momento dell'azione, se l'abito è ben radicato in noi, la regola agisce per via di una certa connaturalità per cui la si realizza senza averne chiara coscienza intellettuale. Conoscenza per connaturalità, ma di una regola fissa, non intuizione di una possibilità inedita dell'essere. *Sapientia* come dono dello Spirito, connaturata capacità di applicazione della giusta regola nel momento giusto. Ma la *sapientia* presuppone appunto l'esistenza di regole fisse, plasticamente adattabili alle situazioni contingenti, ma sempre secondo una possibilità che l'intelletto in seguito potrà chiarire. Non si tratta di quella conoscenza che è ricostruzione del mondo secondo modi per sempre estranei all'intelletto, e che è sottintesa da molti dei poeti romantici e contemporanei che Maritain cita a sostegno dei suoi asseriti – da Novalis a Rimbaud sino a Char, Éluard, John Crowe Ransom (vedi Maritain, 1953: 136-171).

21 Ed è stato messo bene in rilievo come tutta l'estetica implicita di Eckhart sia appunto la descrizione di una tensione mai realizzata, di una aspirazione che non trova mai riposo, e che appare bene espressa dalle sproporzioni verticeggianti delle cattedrali renane, mentre l'estetica tomista ci fa pensare al più composto gotico italiano nel quale la Bellezza si iscrive in una misura a scala d'uomo, percepibile e godibile senza esigere una dilacerazione della fantasia e della sensibilità (cfr. Assunto, 1961).

22 Per Coleridge la poesia appare un atto di conoscenza analogica fondato sull'amore. Come egli afferma in *On Poesy or Art*, l'artista deve imitare ciò che è nella cosa, ciò che si manifesta attraverso la forma e la figura e si indirizza a noi mediante simboli, così come noi imitiamo incoscientemente quello che

amiamo. Esiste, dopo il linguaggio dell'allucinazione stimolato artificialmente, la possibilità di un linguaggio più autentico della natura, attraverso il quale l'invisibile comunica la sua esistenza a degli esseri finiti. La natura è un alfabeto, dice Coleridge e, ossessionato dal mistero del geroglifico, dichiara: che ciò che noi chiamiamo natura è una poesia che giace rinchiusa in una scrittura segreta e meravigliosa. Durante gli anni in cui ha meditato ciò che sarà la *Biographia Literaria* e la sua dottrina, Coleridge si separa da Kant e si rivolge a Schelling, perché non può tollerare l'inflessibilità della critica kantiana né può confinarsi ai fenomeni. Egli perviene, nel capitolo sull'immaginazione, a una rivendicazione demiurgica definendo l'immaginazione primaria una potenza vitale, primo agente di ogni umana percezione, *che ripete nello spirito finito l'atto eterno nell'essere infinito*. E si veda ancora questa citazione da *Anima Poetae*: "Quando in meditazione guardo gli oggetti della natura come questa luna che luce oscuramente attraverso il vetro appannato, mi sembra piuttosto di cercare, anzi di sollecitare un linguaggio simbolico, che tocca qualcosa in me che esiste già e da sempre, più che non osservare qualcosa di nuovo."

6. LA LEZIONE STORIOGRAFICA DI DE BRUYNE

Ora, è possibile cogliere la scorrettezza storiografica di Maritain comparandolo all'opera di un altro autore che, cattolico e di formazione tomista anch'egli, quando ha lavorato *da storico* ha saputo porre le dovute distanze tra il proprio pensiero e quello degli autori studiati. Si tratta di Edgar De Bruyne.

Edgar De Bruyne pubblica i suoi *Études d'esthétique médiévale* nel 1946 nelle edizioni De Tempel di Bruges. Nel 1940 aveva dato alle stampe la sua *Philosophie van de Kunst* e nel 1942 *Het Aestetisch beleven* e *De Philosophie van Martin Heidegger*. Non si può pertanto pensare che un lavoro di quelle dimensioni (circa 1200 pagine nell'edizione Albin Michel) abbia potuto essere compiuto nel giro dei tre anni successivi – che tra l'altro sono stati i più terribili e turbolenti nella storia del Belgio. Si trattava dunque del risultato di una ricerca più che decennale, considerando che i problemi dell'estetica medievale erano già stati oggetto, come vedremo, di un saggio del 1930. Ma anche considerando decenni di lavoro c'è da chiedersi come una tale quantità di materiale, scovato spesso in pagine marginali di centinaia di opere di tutt'altro argomento, da Boezio a Duns Scoto, abbia potuto essere raccolto da un solo uomo in un periodo in ogni caso breve – e considerando inoltre che a quei tempi non si potevano fare né ricerca né *scanning* elettronici, e tutto doveva essere faticosamente reperito (tanto per cominciare) nelle migliaia di pagine della *Patrologia Latina*, per non dire di tante altre fonti, e diligentemente schedato (a mano, direi, lavorando in chissà quali biblioteche conventuali). Talché fa sorridere che all'apparizione dell'opera alcuni critici gli abbiano rimproverato di essersi arrestato a Duns Scoto o di non aver considerato la cultura bizantina, di non aver citato Focillon e addirittura di aver prodotto un florilegio senza arrivare a una sintesi teorica – grazie a Dio, diremo, visto dove il desiderio di sintesi teorica aveva condotto Maritain.²³

Per valutare l'impatto di quest'opera sulla storiografia

dell'estetica medievale basta una breve ispezione bibliografica. Benedetto Croce (1902) consacrava 398 pagine dell'*Estetica* alla storia della disciplina, ma di queste solo quattro erano dedicate al Medioevo, e per dire che “quasi tutti gli indirizzi dell'estetica antica furono continuati per tradizione e riapparvero per genesi spontanea nei secoli del Medioevo” ma “si potrebbe affermare che le dottrine e opinioni letterarie e artistiche del Medioevo, salvo piccole eccezioni, abbiano valore piuttosto per la storia della cultura che per quella generale della scienza” (ed. 1950: 129-195).

Bernard Bosanquet, nella sua *History of Aesthetic* (edizione 1904), su 500 pagine ne riserva al Medioevo solo 30 con il titolo riduttivo di “Some traces of the continuity of aesthetic consciousness throughout the Middle Ages”. Ma inizia con la rivalutazione dei secoli medievali fatta dai preraffaelliti e da Walter Pater, trattando dunque il pensiero medievale come oggetto di nostalgie decadenti e ricordando che l'estetica moderna nasce solo quando si pone il problema sia di una critica d'arte sia di una riconciliazione tra ragione e sensibilità – tutti problemi che il Medioevo aveva ignorato sino al XIV secolo.

George Saintsbury (1900-1904), nella sua *History of Criticism and Literary Taste in Europe*, non parla di filosofi o teologi bensì di artisti; consacra due capitoli del libro al Medioevo, (“Medieval criticism” e “The contribution of medieval period to literary criticism”) però parlando solo di teorie retoriche, di allegoria, di grammatica e così via.

Ancora nel 1935 *Die Kunstliteratur* di Julius Schlosser dedicava solo 24 pagine alla teoria medievale dell'arte, e nel 1937 *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalter* di Glunz si occupava dell'evoluzione del gusto letterario più che di estetica teorica, anche se per alcuni autori teneva conto dell'influenza filosofica del neoplatonismo.²⁴

L'anno decisivo è stato il 1946. Per mirabile coincidenza (o forse no, per chi crede nello *Zeitgeist*) appaiono nello stesso anno i tre volumi degli *Études d'esthétique médiévale* di Edgar De Bruyne, *La beauté, propriété transcendente chez les Scolastiques* (1220-70) di Henri Pouillon (che raccoglieva per la prima volta i vari testi sull'ascrizione del Bello alla lista delle proprietà trascendentali dell'essere) e il libro di Panofsky sull'abate Suger, dove la

traduzione del testo sugeriano e il commento panofskyano davano una immagine vivace e affascinante di quale fossero il gusto e la cultura estetica di un uomo del XII secolo.

Con questi contributi si verificavano due fenomeni della massima importanza: da un lato si mostrava come la problematica estetica fosse presente in tutti i secoli medievali, e non in modo ripetitivo bensì attraverso una serie di mutamenti di prospettiva e vere e proprie innovazioni teoriche (anche se quasi sempre mascherate dall'uso di un lessico filosofico uniforme e imm modificabile); e dall'altro si trattavano i vari pensatori in modo storiograficamente corretto, vale a dire cercando di mostrare che cosa essi avessero detto in riferimento al quadro storico e teorico della filosofia della loro epoca, senza tentarne modernizzazioni a ogni costo.

Ed ecco che nel giro di quindici anni dall'apparizione degli *Études*, nel 1954 Rocco Montano, per la *Grande antologia filosofica*, volume V, dedica all'estetica nel pensiero cristiano un'antologia di 160 pagine con commentari chiaramente ispirati dagli *Études*. Nello stesso anno le 43 pagine sul Medioevo della *History of Esthetics* di Gilbert e Kuhn (edizione rivista), anche se non citano De Bruyne, certamente traggono profitto dal suo lavoro, presumibilmente attraverso fonti secondarie. Seguono Eco (1956 e 1959), Simson (1956), Panofsky (1957), Holt, ed. (1957), Assunto (1961), Kovach 1961. Nel 1962 la *Storia dell'estetica* di Władisław Tatarkiewicz consacra al Medioevo un intero volume e, benché l'autore avanzi alcuni rilievi critici nei confronti degli *Études*, agli *Études* va certamente debitore. E c'è da chiedersi se senza De Bruyne ci sarebbero stati i quattro volumi di *Exégèse médiévale* de Henri de Lubac (1959-64), che si riferisce numerosissime volte agli *Études*.²⁵

Tutto questo per citare solo alcuni volumi, senza tener conto di contributi saggistici più brevi. Dalle quattro pagine di Croce alle 500 di Assunto e alle 362 di Tatarkiewicz si misura la portata di un cambiamento di prospettiva di cui è stato iniziatore De Bruyne.

Una tale influenza si spiega non solo per l'enorme massa di materiale che De Bruyne ha messo a disposizione degli studiosi ma anche per la correttezza del suo metodo storiografico. Salvo Pouillon, che d'altra parte si era limitato a riscoprire ed editare

dei testi, De Bruyne è stato il primo a dimenticare il proprio tomismo per fare una vera e propria storia delle idee estetiche del Medioevo, così come esse erano state enunciate all'epoca e senza tentare di modernizzarle a ogni costo. Operazione benemerita perché è stato solo attraverso questo gesto d'onestà erudita che egli è riuscito a rendere "attuale" (nel senso di interessante anche oggi) il suo Medioevo.

Anzitutto De Bruyne libera l'idea di estetica medievale dalla sua identificazione con l'estetica tomista. Egli apre i suoi *Études* affermando che "studiando l'opera di san Tommaso d'Aquino ci siamo spesso domandati su quale sfondo storico e culturale si inserivano le sue riflessioni sull'arte e la bellezza"²⁶ ma, per rispondere a questa domanda iniziale, *de-tomistizza* l'estetica medievale, ricordandoci non solo che il Medioevo aveva riflettuto sul Bello e sull'arte ben prima di Tommaso, ma anche che nel Medioevo non c'era solo *un* pensiero estetico bensì molti, e diversi gli uni dagli altri.

Da un lato mostra come Tommaso fosse stato il punto d'arrivo di una tradizione che iniziava con Agostino e Boezio, e prima ancora con il neoplatonismo e con il pitagorismo – e solo facendo così ha potuto permettere a coloro che dopo di lui avrebbero ristudiato l'estetica tomista di vedere da dove Tommaso aveva ricevuto alcune idee, quando si era mantenuto senza originalità nel solco della tradizione e quando aveva effettivamente detto qualcosa di nuovo. Dall'altro ci ha detto che accanto a una estetica tomista – alla quale era stata sino ad allora quasi del tutto ridotta la ricchezza della speculazione medievale²⁷ – esistevano le estetiche della scuola di Chartres, dei vittorini, di Grossatesta, di Alberto Magno, di Bonaventura, di Duns Scoto (e l'elenco non può continuare perché verrebbe a identificarsi con l'indice degli *Études*).²⁸

Gli *Études* iniziano con Boezio e terminano con Duns Scoto. Quali mutamenti avvengono in questo periodo? A questo proposito, De Bruyne ha giocato una partita abbastanza curiosa – e non è chiaro quanto fosse conscio dell'ambiguità della sua posizione. Da un lato cerca di dimostrare che l'estetica medievale è fatta di una serie di temi e di idee che attraversano, spesso senza modificazioni, otto secoli di riflessioni sulla bellezza di Dio, della natura o dell'arte. Così nel 1938, nel recensire Glunz

(1937), mentre Glunz sottolineava, a nostro avviso giustamente, un'evoluzione nel gusto medievale, De Bruyne obiettava che è dubbio parlare, per il Medioevo, di evoluzione, perché vi sono sempre presenti le diverse correnti, e definiva la civiltà artistica medievale come “polifonica”. Ma nello stesso tempo (e basta leggere l'indice generale degli *Études*), si vede come, anche se durante i secoli i diversi autori ritornano continuamente sugli stessi temi, la materia è disposta secondo una sequenza storica e non tematica, iniziando da Boezio e pervenendo a Duns Scoto – e nell'Introduzione scrive che avrebbe voluto dedicare un quarto volume al periodo che va dal 1300 al 1450 – anticipando così l'accusa di un arresto troppo *abrupto*, che gli sarebbe stata rivolta.

De Bruyne ha anche pubblicato, tra 1952 e 1955, una storia dell'estetica (*Geschiedenis van de aesthetica*) che parte dal pensiero greco-romano, riprende il suo lavoro sul Medioevo e attraverso Dante arriva all'umanesimo e al Rinascimento, toccando (anche se abbastanza sommariamente) il pensiero di autori medievali più tardi come Buridano e Ockham e terminando con Dionigi il Certosino (ed è in queste ultime pagine che si cita finalmente Huizinga!). In questa storia dell'estetica si vede più facilmente come De Bruyne pensasse a una evoluzione storica del pensiero estetico – anche se a quel punto egli si trovava ad affrontare il fenomeno del Rinascimento ed era obbligato a uscire dal Medioevo e dalla sua “polifonia”.

Ma anche a proposito degli otto secoli di cui si occupa, De Bruyne, per quanto sottolinei una certa coerenza tematica, ci fa continuamente intravedere la presenza di linee di sviluppo e quindi di un certo “progresso”. Sarebbe azzardato attribuirgli una visione hegeliana della storia, ma certamente non gli sfuggono delle trasformazioni, oseremmo dire dei rovesciamenti di paradigma tali da non permetterci di parlare di un Medioevo che segna continuamente il passo.

Né De Bruyne avrebbe potuto negarlo se si considera in qual modo (come egli mostra molto bene) dei temi come quello della luce assumessero valenze diverse quando venivano trasposti dal quadro neoplatonico dell'Eriugena a quello dell'ilemorfismo aristotelico del XIII secolo.

Nel 1947, forse temendo che i suoi *Études* non avrebbero avuto la circolazione che meritavano, De Bruyne pubblica *L'esthétique*

du Moyen Âge, un volumetto più agile di meno di 300 pagine in piccolo formato, dove fornisce una sorta di sintesi del suo lavoro maggiore (ripubblicato ora in appendice agli *Études* nella nuova edizione Albin Michel del 1998). Purtroppo, forse temendo di appesantire troppo il libro, De Bruyne non documenta alcuna citazione, rinviando per le fonti agli *Études*. Così l'opera, sempre troppo erudita per il lettore non specialista, risulta inutile allo studioso. In ogni caso in questo libro non vi è più alcuna scansione storica bensì solo un'organizzazione tematica (l'indice parla delle fonti, del sentimento del Bello, dell'arte e così via). L'autore non evita certo, all'interno di un tema dato, di mettere in luce gli sviluppi,²⁹ ma la complessità polifonica di cui si diceva diventa più evidente, specie in un capitolo intitolato alle costanti, dove viene rilevata la permanenza attraverso tutto il periodo medievale dei temi della proporzione musicale, della luce, del simbolismo o dell'allegorismo. Diciamo allora che probabilmente De Bruyne sapeva che del suo studio si potevano continuamente dare due letture, o una sola lettura che sapesse continuamente far giocare l'opposizione tra costanti e innovazioni.

In ogni caso, il Medioevo di De Bruyne sa mettere anche in atto dei veri e propri colpi di scena (naturalmente, senza mai annunciarli a voce alta, come accadeva all'epoca) immaginati appunto da autori che fingevano di glossare con prudenza e fedeltà i testi della tradizione quando in realtà, una generazione dopo l'altra, facevano evolvere sia la sensibilità estetica che le teorie del Bello e dell'arte.

Se una delle virtù moderne è quel coraggio intellettuale per cui (secondo una brillante definizione proprio di Maritain) dopo Cartesio ogni filosofo è un debuttante nell'assoluto, questa virtù non mancava a De Bruyne e lo si potrebbe dimostrare proprio esaminando i testi in cui egli non fa storiografia ma enuncia la propria filosofia. Ma se c'era una virtù medievale della prudenza, De Bruyne l'ha esercitata proprio in quanto storico. Scrivendo nel 1933 sulla *Revue néo-scholastique de philosophie* una recensione all'opera di Léon Wencelius (1932), *La philosophie de l'art chez les néo-scholastiques de langue française*, De Bruyne, tredici anni prima della pubblicazione degli *Études*, sosteneva che Tommaso, contrariamente a quanto asserivano molti neoscolastici, non presentava un sistema estetico compiuto: “non vediamo come il

Dottore Angelico abbia conciliato in un tutto veramente organico ciò che, in estetica, gli veniva dal neoplatonismo per mezzo dello Pseudo-Dionigi e ciò che egli mutuava dalla teoria aristotelica dei piaceri “(*Revue néo-scholastique de philosophie* 1933: 416).

Forse tredici anni dopo aveva parzialmente rivisto il proprio giudizio, ma quello che colpisce è la decisione di considerare il proprio autore alla luce della filologia e non dell'apologetica.

23 Per una rassegna di queste critiche vedi la postfazione di Michel Lemoine all'edizione Albin Michel del 1998. Se poi si vuole andare alla ricerca di assenze nei tre volumi di De Bruyne, la prima (piuttosto curiosa perché si tratta sempre di cultura neerlandese) riguarda *L'autunno del Medioevo* di Huizinga, che è del 1919, e ha pagine molto belle sulla sensibilità estetica dell'epoca (e non solo a proposito di quei secoli alla soglia dei quali De Bruyne si era arrestato). Ma allora, assenza per assenza, ecco che Curtius, che leggeva tutto, pubblica nel 1948 il suo *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* e non cita De Bruyne – forse perché l'edizione di Bruges, di due anni prima, circolava in modo quasi clandestino.

24 Ma Edgar De Bruyne, recensendolo nel 1938 nella *Revue néo-scholastique de philosophie*), gli rimproverava proprio di non aver parlato delle grandi correnti teoriche, come le estetiche della proporzione e della luce, o della psicologia dei vittorini.

25 Basta che nell'indice dei nomi si cerchi sotto Bruyne e non sotto De Bruyne.

26 Il primo studio dedicato dal nostro autore a Tommaso è *S. Thomas d'Aquin. Le milieu – L'homme – La vision du monde*, Paris-Bruxelles, Duchesne, 1928.

27 Ovviamente non da parte di tutti. Potremmo ricordare gli *Scriptorum de musica medii aevi nova series* di Coussemaker (Paris 1864-76), il *Witelo* di Bäumker (Münster 1908), “Die Aesthetik Bonaventuras” di Lutz (in *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Bäumker*, Münster 1913), *Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter* di Müller (Berlin 1926), *Grosseteste on light* di Riedl (Milwaukee 1942), per non dire ancora di Menéndez y Pelayo (1883), Huizinga (1919), Faral (1924), Svoboda (1927), Schlosser Magnino (1924) Glunz (1937), Pouillon (1939).

28 Il fine di una ricostruzione storiograficamente corretta non è solo quello di non tentare di modernizzare i propri autori. Nel presentarli per quello che erano talora li si rende attuali, nel senso che ci consente di capire meglio i rapporti tra noi e certi fenomeni culturali che sino ad allora era stato difficile comprendere. Prendiamo come esempio uno dei capitoli più affascinanti degli *Études*, quello sull'estetica isperica irlandese (quarto capitolo del primo libro). Oggi abbiamo delle buone edizioni critiche della *Hisperica famina* (Herren, ed., 1974) e delle *Epitomi* di Virgilio di Tolosa (Polara, ed., 1979), ma De Bruyne lavorava su fonti del XIX secolo, o direttamente sulla *Patrologia*. Il gusto letterario con cui rivisita e fenomeni dell'asianesimo è del tutto moderno (e talora tradisce un gusto quasi huysmaniano per il latino balbettante dei secoli oscuri), anche se alcuni dei suoi critici gli hanno rimproverato di avere usato

con troppa disinvoltura categorie come quella di “barocco”. È vero che anche lui era uomo del proprio tempo e avanzava qualche riserva a proposito di questo gusto “barbarico”, mentre noi oggi siamo tentati di individuare in quei barbari gli antesignani di Joyce, ma Lemoine (1998) ci ricorda che a proposito degli stessi testi Henri Leclerc scriveva all’epoca sul *Dictionnaire de l’Archéologie chrétienne et de liturgie* che i monaci irlandesi che scrivevano o leggevano la *Hisperica famina* “erano dei dementi che troverebbero oggi posto in asilo per malati mentali”. Invece De Bruyne ha saputo individuare i legami tra questi esercizi di “dementi” e le miniature del Libro di Kells e altri capolavori dell’arte irlandese, così che le sue pagine sull’estetica isperica sono ancora oggi l’inno più bello che sia mai stato dedicato a questo capitolo misterioso della cultura medievale.

29 Si veda ad esempio a p. 508, a proposito dei sentimenti del Bello: “Ce n’est qu’au XIII^e siècle que le problème de la distinction des sens supérieurs et inférieurs se pose de manière explicite.”

7. IL PROBLEMA DI UN'INTUIZIONE INTELLETTUALE

Nella recensione a Wencelius si può scoprire, talora tra le linee, una polemica nei confronti dell'uso che Maritain aveva fatto dei testi tomisti. De Bruyne critica in Wencelius una esagerata insistenza sull'oggettività e la trascendentalità del Bello, e al contrario insiste sul rapporto della bellezza al soggetto che la coglie. Come si è visto, è questo il punto su cui Maritain si spingeva troppo avanti. De Bruyne mette in chiaro che parlare di rapporto col soggetto non significa fare del "soggettivismo" (accusa che, specie all'epoca, un filosofo di ispirazione tomista non poteva accettare, dato che il soggettivismo, quello che nell'Ottocento era stato chiamato il "veleno kantiano" era la bestia nera dei neotomisti). Scriveva che basta applicare la definizione tomista di Dio come bellezza suprema che tuttavia si rende evidente come oggetto di contemplazione, per poter parlare della trascendentalità del Bello e al tempo stesso del suo rapporto a un soggetto conoscente.

Maritain aveva cercato di identificare sia il godimento estetico che l'atto creativo dell'immaginazione poetica con una intuizione che aveva l'aria di essere troppo soggettiva. Come si vede dalla lettura che dà degli autori medievali, De Bruyne aveva compreso che l'intuizione di Maritain aveva assai poco a che vedere con un soggetto "kantiano", e aveva piuttosto a che fare con una intuizione mistica dove il soggetto s'identifica con (s'immerge ne) lo splendore ontologico che lo affascina e lo ispira, in una unione in cui le due istanze sembrano confondersi.

Per De Bruyne si trattava al contrario di fissare una distinzione tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto, e al tempo stesso tra funzione dell'intelligenza e funzione della sensibilità. Per queste ragioni egli non parlerà mai, come Maritain, d'intuizione creatrice. Però parla d'*intuizione intellettuale*.

E qui anche De Bruyne commette lo stesso peccato di Maritain, volendo trovare a ogni costo in Tommaso qualcosa che è difficile attribuirgli.

Già nel 1930 De Bruyne aveva scritto “Du rôle de l’intelligence dans l’activité esthétique” (in Rintelen, ed., 1930) e alcuni degli stessi temi riprendeva nello stesso anno nel volume *Esquisse d’une philosophie de l’art*. Egli si rifiutava di parlare di una intuizione estetica come di un atto irrazionale, ma pensava a una sorta di sintesi istintiva dove l’intelligenza giocava un ruolo costitutivo. Si trattava di qualcosa che non era sintesi astratta, ma piuttosto un processo in cui il sentimento aveva una funzione essenziale. In questo saggio l’intelligenza nell’intuizione si presentava come il principio formale dell’intuizione del concreto.

Abbiamo già visto come sia difficile individuare in Tommaso un principio di intuizione del concreto, ma De Bruyne cercava di far quadrare in qualche modo i conti. Quella che in verità De Bruyne elabora è una variazione l’idea kantiana di un sentimento estetico come piacere senza interesse, finalità senza scopo, universalità senza concetto e regolarità senza legge. Kant voleva dire che non solo si può provare piacere per una cosa bella senza volerla possedere o in qualche modo usufruirne fisicamente (e su questo Tommaso sarebbe stato d’accordo) ma anche che la si vede come se essa fosse organizzata per un fine particolare mentre il suo solo scopo è la propria autosussistenza – e pertanto la si considera come se essa incarnasse in modo perfetto una regola mentre essa è soltanto regola a se stessa. Così un fiore è un esempio tipico di cosa bella e in tal senso si capisce perché ciò che è costitutivo del sentimento della bellezza sia l’universalità senza concetto: il giudizio estetico non è quello che afferma che tutti i fiori sono belli ma quello che si limita a dire che questo fiore è bello. La necessità che ci spinge a dire che questo fiore è bello non dipende da un ragionamento astratto ma dal nostro sentimento di quel fiore individuale. Ed è per questo che in questa esperienza si ha un libero gioco dell’immaginazione e dell’intelletto.

Credo si possa affermare che l’intuizione intellettuale di De Bruyne sia esattamente questo. È possibile trovare qualcosa di simile nel pensiero tomista? È possibile parlare di una intuizione intellettuale capace di condurci a percepire una idea nel sensibile senza che questa idea sia in qualche modo già divorziata dal sensibile da cui è stata astratta?

Nella stessa raccolta in cui De Bruyne pubblicava il suo saggio

sul ruolo dell'intelligenza nell'attività estetica (in Rintelen, ed., 1930) appare un testo di Roland-Gosselin, "Peut on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", dove questa possibilità viene motivatamente negata sulla base di molteplici e convincenti rimandi testuali. Roland-Gosselin sottolineava che – se si assume il termine intuizione secondo il Lalande, e cioè come "vista immediata e diretta di un oggetto di pensiero attualmente presente allo spirito e colto nella sua realtà individuale" – nella gnoseologia tomista non si può trovare tale intuizione dell'individuale. Aggiungeva che una intuizione del genere la si poteva se mai trovare in Giovanni di San Tommaso (*Cursus* I, Logica II, 23, 1)³⁰ e in ogni caso appare nei testi della scuola francescana. Nel *corpus* tomista la conoscenza diretta dell'oggetto è possibile solo ai puri spiriti. Per la conoscenza umana neppure l'esistenza, il luogo o l'istante sono oggetto proprio dei sensi, ma sono predicati da un atto discorsivo più complesso. In quella prima operazione conoscitiva è la *simplex apprehensio* si ha solo comprensione astratta dell'essenza. L'intelligenza umana è discorsiva e astratta – da cui deriva, e qui chioso Roland-Gosselin, che anche il piacere estetico si perfeziona nell'atto di un giudizio che tiene conto degli elementi individuali recuperati nella *reflectio ad phantasmata*.

Possiamo dire che in qualche modo De Bruyne abbia riflettuto sul saggio di Roland-Gosselin? Apparentemente no, perché ancora sedici anni dopo, negli *Études*, cerca di individuare una teoria dell'intuizione estetica in Tommaso (nel secondo paragrafo del capitolo che gli dedica).

Nel ricostruire il pensiero estetico tomista De Bruyne insiste particolarmente su quella che egli considera la "scoperta" della *Summa Theologica*, scoperta che per Tommaso segnerebbe un indubbio progresso sugli scritti precedenti.³¹ De Bruyne mostra come Tommaso riprenda da Alessandro di Hales un principio che gli altri autori avevano trascurato: se per i suoi predecessori come Alberto, il Bello era pur sempre definibile in funzione di qualità oggettive, Tommaso lo determina per rapporto al soggetto conoscente. Il *visa placent* accentua l'atto soggettivo di godimento che diventa costitutivo dell'esperienza estetica

De Bruyne ovviamente chiarisce che non si tratta di stabilire un predominio dell'attività soggettiva sulle qualità oggettive

dell'oggetto, e cita un passo inequivocabile da *In de divinis nominibus* (398-399): “non enim ideo aliquod est pulchrum, quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis.”³² Però non gli pare di poco momento che bene e bello, benché siano la stessa cosa, si differenzino *ratione*: se il bene è ciò che tutti desiderano (*respicit appetitum*) il Bello *respicit vim cognoscitivam* e pertanto *pulchra dicuntur quae visa placent* (*S. Th. I, 5 ad 1*).

È indiscutibile che per Tommaso il Bello rispetto al bene aggiunga un rapporto alla coscienza contemplativa. Qui però De Bruyne si trova imbarazzato di fronte al fatto che nell'esperienza estetica appaiano un momento conoscitivo (*apprehensio, visio*) e quello che a lui pare un momento emotivo – o, come si direbbe oggi, passionale (*placet, delectat*), e si rende conto del pericolo che si correrebbe se si seguisse la via segnata da Maritain:

Diremo con Maritain che il godimento estetico “è l'acquetamento della nostra potenza di desiderio, che riposa nel bene proprio della potenza cognitiva perfettamente e armoniosamente posta in atto” al punto che “un essere che, per assurdo, non avesse che l'intelligenza, avrebbe la percezione del Bello nelle sue radici e nelle sue condizioni oggettive ma non nel diletto per il quale soltanto questa percezione viene portata a compimento”? O ammetteremo la tesi che Maritain combatte, e cioè che l'atto della sola conoscenza può produrre il sentimento del Bello?³³

Per dirimere questo nodo, De Bruyne ricorda che ogni operazione naturale in Tommaso, compresa quella dell'intelligenza, si svolge in vista di un fine e presuppone una inclinazione, una tendenza, un amore. Dunque il momento “passionale” dell'esperienza estetica dovrebbe inserirsi a livello del primo atto dell'intelligenza che conosce. Ma non c'è piacere e amore di un oggetto senza una sua coscienza “pratica” e – De Bruyne non usa questa espressione, ma il suo discorso implica questo concetto – una sua percezione concreta e individuale (come a dire che non si ama l'infanzia o il genere femminile, ma si ama sempre *questo* bambino o *questa* donna). Eccoci ancora una volta confrontati con il terribile problema dell'intuizione del concreto.

Ed ecco che in una sola pagina,³⁴ quasi senza insistervi più del necessario, De Bruyne azzarda: “non c'è sentimento estetico se non nella misura in cui la stessa conoscenza intuitiva ci soddisfa

grazie alle sue qualità di pura intuizione: ‘id cujus ipsa apprehensio placet’.”

Qui purtroppo vale la stessa obiezione già mossa a Maritain: vi sono ragioni per affermare che (in Tommaso) l'apprensione di qualcosa, per produrre piacere, debba essere intuitiva? Non sembra, specie se si pensa che il termine *apprehensio* viene usato di solito proprio per la conoscenza intellettuale astrattiva. Eppure De Bruyne ne conclude che, quando la *apprehensio*

si rapporta alla visione del Bello corporale, non è né puramente sensibile né puramente astrattiva ma essenzialmente intuitiva, nel senso che si presenta psicologicamente come un'unità sintetica. “Non enim proprie loquendum sensus aut intellectus cognoscunt, sed homo per utrumque.” L'intuizione è l'atto dell'uomo tutto intero, in qualsiasi modo si concepisca il legame tra sensibilità e spirito. Ma in questa intuizione della forma individuale, di cui la sensazione è la prima condizione, è l'*intelletto* che coglie non solo il senso della cosa percepita ma anche il valore proprio della percezione pura.

Basta dire che “non enim proprie loquendum sensus aut intellectus cognoscunt, sed homo per utrumque” (*De veritate* II, 6 ad 3 – che a pensarci bene è quasi un'ovvietà) per porre il concetto di una sintesi intuitiva? Non solo una affermazione non implica l'altra, ma Tommaso ha sempre detto proprio il contrario: che cioè senso e intelletto non conoscono per sintesi fulminea ma attraverso due fasi distinte, e nella prima conoscono i sensi e poi, una volta formatosi il fantasma, i sensi escono di scena ed entra in scena l'intelletto. Ma De Bruyne aveva bisogno di un principio di conoscenza dell'individuale che l'estetica tomista sciaguratamente non contempla.

Tommaso afferma che “mens singularis cognoscit per quandam reflexionem, prout, scilicet, mens cognoscendo objectum suum, quod est aliqua natura universalis, redit in cognitionem sui actus, et ulterius in specimen quae est actus sui principium, et ulterius in phantasma a quo species est abstracta; et sic aliquam cognitionem de singulari accipit” (*ibid.* X, 5 co.). Ma questa *aliqua cognitio* non basta a spiegare il godimento che si prova vedendo come la forma risplenda sulle parti proporzionate della materia che organizza, né a valutare tutte le varietà di proporzione che essa esibisce, né a giudicare dell'integrità dell'oggetto apprezzato. Per tutto questo bisogna passare ad atti di giudizio, in una attività di divisione e composizione, in cui si colgono *proprietates et*

accidentia et habitudines (S. Th. I, 85, 5 co.).

In questa complessa attività, che è pur sempre intellettuale, la gioia estetica, anche quando coglie le caratteristiche proprie della materia organizzata, è pur sempre un godimento intellettuale, in cui la corporalità ha una funzione abbastanza ridotta. La *visio* estetica non è per Tommaso qualcosa di diverso dalla conoscenza intellettuale, ma ne rappresenta se mai uno dei livelli più complessi. Questo è il limite dell'estetica tomista (o, per alcuni, la sua forza, per cui il piacere estetico non sarebbe un accidente passionale ma un alto esercizio dell'intelligenza).

Questa la posizione di Tommaso, che deriva dalla sua incapacità di spiegare la conoscenza del concreto. È troppo tardi per fargli cambiare opinione.

De Bruyne stava facendo un gioco difficile. Da un lato teneva conto della lezione dei suoi predecessori belgi come De Wulf, che aveva insistito sul fatto che per Tommaso nella percezione estetica il soggetto ha una funzione fondamentale – e certamente De Wulf aveva ragione. Dall'altro si trovava di fronte alla insoddisfacente gnoseologia tomista. Cercava pertanto, flettendo il proprio rigore storiografico, di inferire che cosa Tommaso *avrebbe dovuto* dire per rendere coerente la propria posizione, o per poter fondare una estetica soddisfacente anche agli occhi di un moderno.

Egli palesa degli evidenti moti di soddisfazione quando gli pare di riconoscere una intuizione intellettuale presso i vittorini, o presso Duns Scoto – e probabilmente ha ragione, tanto da lasciarci sospettare che sia per questo che giudica terminata la sua ispezione storica con l'arrestarsi a Duns Scoto. Ma se i vittorini e Duns Scoto la pensavano, per così dire, come De Bruyne, ciò non significa che Tommaso la pensasse come lo Scoto e i vittorini. Insomma, il capitolo consacrato a Tommaso è davvero assai tormentato e costituisce la “falla maritainiana” nel lavoro altrimenti impeccabile di De Bruyne. Il che ci dice quanto sia difficile per un tomista militante, anche con le migliori intenzioni di correttezza storiografica, ammettere che Tommaso non possa sempre soddisfare i legittimi desideri teorici di chi, oltre che con lui, sta facendo anche i conti col pensiero moderno.

Eppure, forse per un sussulto di prudenza, De Bruyne non usa nel capitolo degli *Études* dedicato a Tommaso l'espressione

“intuizione intellettuale”. Forse aveva davvero meditato sulla reazione di Roland-Gosselin.

Se fare storia del pensiero è far dire agli autori del passato ciò che hanno detto e non ciò che diremmo noi, occorre essere coerenti e imputare a De Bruyne questa scorrettezza storiografica. Riconoscendogli però di essersi in qualche modo reso conto della precarietà della sua posizione, visto che in fondo ha limitato le sue riflessioni sull'intuizione in Tommaso a due sole pagine, quasi *en passant*. Così che, nel perdonargli questo unico momento di debolezza, o di troppo amore per il suo autore, possiamo ancora sottolineare la grande differenza che corre tra la lettura di Maritain e la sua: la prima consistendo in un libero uso delle proprie fonti, la seconda in uno sforzo di interpretazione.

³⁰ Cfr Deely, ed. (1985: 29), dove però appare abbastanza chiaro che per Giovanni (Poincot) la *notitia intuitiva* è quella delle cose presenti ai sensi e quindi si identifica con la sensazione.

³¹ Il che prova ancora una volta che De Bruyne aveva una chiara coscienza di uno sviluppo dei temi estetici medievali. Ed è in larvata polemica nei suoi confronti, e al tempo stesso proprio usando i testi che egli aveva messo a disposizione, che la silloge di Eco (1959) si intitolava “Sviluppo dell'estetica medievale”.

³² L'idea era formulata in Agostino, *De vera religione* 32, 19.

³³ Le citazioni da Maritain rinviano all'edizione 1927 di *Art et Scolastique* (pp. 257, 259, nota 1).

³⁴ *Études d'esthétique médiévale*, ed. 1998: 286.

RITRATTO DEL TOMISTA DA GIOVANE

Questo testo rielabora (senza variazioni sostanziali) la prima parte di Eco (1962). L'unica aggiunta è costituita dall'appendice su Joyce e D'Annunzio, che riprende il mio saggio "Joyce et D'Annunzio", pubblicato su L'Arc, 36, 1968.

Nel testo e nelle note vengono usate correntemente le seguenti sigle:

D =

A Portrait of the Artist as a Young Man, trad. it. di Cesare Pavese (*Dedalus*), Torino, Frassinelli, 1951.

SE =

Stephen Hero, trad. it. di Carlo Linati, *Stefano Eroe*, Milano, Mondadori, 1950.

Steeled in the school of the old Aquinas.

J. Joyce, The Holy Office

Molti artisti hanno scritto note di poetica, descrizioni del loro lavoro operativo, interi saggi di estetica. Nessuno come Joyce ha fatto parlare tanto i propri personaggi di poetica e di estetica. Legioni di commentatori hanno discusso le idee di filosofia dell'arte espresse da Stephen Dedalus in riferimento alle proposizioni tomiste sulla bellezza, e molti altri hanno tratto da queste idee personali sistemazioni e visioni generali del fatto artistico. Al di fuori delle affermazioni dei personaggi, poi, nell'opera di Joyce, specialmente in un romanzo come lo *Ulysses*, i problemi di struttura emergono così violentemente dal contesto da rappresentare un modello di poetica implicita che si afferma nelle nervature stesse dell'opera. Il *Finnegans Wake*, infine, è anzitutto un intero trattato di poetica, una continua definizione dell'universo, e dell'opera in quanto *Ersatz* dell'universo. Possiamo anche esporre la poetica di Valéry, di Eliot, di Stravinskij, di Rilke o di Pound, senza fare riferimento all'opera di questi autori e tantomeno alla loro biografia: con Joyce invece, per comprendere lo sviluppo della sua poetica, occorre rifarsi continuamente al suo sviluppo spirituale o meglio allo sviluppo di quel personaggio che torna costantemente nel corso dell'immenso affresco autobiografico delle varie opere, si chiami esso Stephen Dedalus, Bloom o H. C. Earwicker. Ci accorgiamo così che la poetica di Joyce non vale come punto di riferimento al di fuori dell'opera per comprendere l'opera, ma fa intimamente parte dell'opera e viene chiarita e spiegata dall'opera stessa nelle varie sue fasi di sviluppo.

Il saggio da cui questo scritto viene ripreso s'intitolava "Le poetiche di Joyce", e il plurale aveva una sua ragion d'essere, dato che nell'evoluzione del pensiero e della produzione artistica

joyciana si susseguono varie concezioni dell'arte. Ma certamente il punto di partenza della poetica joyciana è dato da un riferimento all'universo cattolico e all'eredità medievale. In Eco (1962) sono esaminate le tracce di questa influenza nello *Ulysses* e nel *Finnegans Wake*,¹ Ma è noto che i testi medievali fondamentali per la poetica joyciana sono principalmente presenti nelle opere del primo Joyce e in particolare nello *Stephen Hero* e nel *Portrait of an Artist as a Young Man*. È a questo primo periodo joyciano che sono dedicate le pagine che seguono.

Seguiamo le fasi principali della biografia intellettuale di Joyce: sin dalla fanciullezza, prima nel collegio di Conglows Wood, poi al Belvedere College, egli viene educato dai padri gesuiti secondo i modi di una ascesi loyoliana e di una cultura controriformistica; nell'adolescenza, parte sotto l'impulso dei suoi maestri, parte in seguito a personali curiosità, avvicina, attraverso il filtro di una Scolastica post-tridentina, il pensiero di Tommaso, del quale si fa paradossalmente una bandiera di ribellione. Nel contempo, verso i 16 anni, la scoperta di Ibsen gli ha rivelato nuovi orizzonti e una nuova problematica artistica e morale; e qualche tempo dopo, allo University College, la sua ortodossia – da tempo minata sul piano della sensibilità – riceve un fiero colpo dalla scoperta di Giordano Bruno. Contemporanea a questa scoperta filosofica è la scoperta letteraria di D'Annunzio (in particolare de *Il Fuoco*), mentre già da qualche anno il vario fermento della nuova fioritura letteraria e drammatica irlandese, se pure lo lasciava diffidente, tuttavia lo attorniava di suggestioni. Tra i 18 e i 20 anni Joyce legge i *Poètes Maudits* di Verlaine, e poi Huysmans, Flaubert e, in particolare, quel *The Symbolist Movement in Literature* di Arthur Symons, che proprio in quegli anni veniva a rivelare al mondo anglosassone le poetiche *fin de siècle*. Nel 1903 a Parigi, a 21 anni, la *forma mentis* scolastica si riconsolidava attraverso la lettura di Aristotele (*De anima*, *Metafisica* e *Poetica*); ma nello stesso periodo i vari incontri parigini con la cultura contemporanea stimolano la sua curiosità e la lettura di *Les lauriers sont coupés* di Dujardin lo introduce a nuove tecniche narrative.

Altri sono gli incontri intellettuali del giovane Joyce (Fogazzaro, Hauptmann, la teosofia...): ma in questi anni si concretano in lui tre grandi linee d'influenza che ritroveremo in

tutta la sua opera e nelle sue concezioni dell'arte. Da un lato l'influenza filosofica di Tommaso, messa in crisi ma non distrutta completamente dalle letture di Bruno; dall'altro, con Ibsen, un richiamo a più stretti rapporti tra arte e impegno morale; e infine, frammentaria ma pervasiva, respirata nell'aria oltre che assimilata nei libri, l'influenza delle poetiche simboliste, tutte le seduzioni del decadentismo, dell'ideale estetico di una vita votata all'arte e di un'arte sostitutiva della vita, lo stimolo infine a risolvere i grandi problemi dello spirito nel laboratorio del linguaggio.²

Queste tre influenze seguiranno tutta la formazione successiva di Joyce; la mole immensa di letture e interessi coltivata in seguito, il suo avvicinamento ai grandi problemi della cultura contemporanea, dalla psicologia del profondo alla fisica relativistica, se pure lo apriranno alla scoperta di nuove dimensioni dell'universo (e in tal senso entreranno in modo evidente a determinare la sua poetica), incideranno tuttavia più sulla sua memoria che sulla sua *forma mentis*. Bagaglio nozionale acquisito, questo insieme di nuovi dati verrà fuso e risolto alla luce di quella eredità culturale e morale tesaurizzata nella giovinezza.

C'è da chiedersi se anche la scoperta di Vico, che tuttavia gioca un ruolo fondamentale nella formazione della sua ultima opera, abbia mutato a fondo l'atteggiamento mentale elaborato negli anni giovanili. Joyce affronta Vico nella maturità e di certo legge la *Scienza nuova* dopo i 40 anni.³ L'interpretazione vichiana della storia fornisce l'ossatura per il *Finnegans Wake*, ma di fatto la lezione storicistica non interviene a mutare l'atteggiamento culturale di Joyce. La sua visione dei cicli storici si inserirà piuttosto nel quadro di una sensibilità più affine alle influenze rinascimentali che a quelle dello storicismo moderno. Esperienza da utilizzare, Vico non fu in effetti un episodio interiore, come Joyce stesso ebbe a confessare: "Lei crede nella *Scienza nuova*?" – gli viene chiesto in una intervista ed egli risponde: "Io non credo in alcuna scienza, ma la mia immaginazione cresce quando leggo Vico, mentre quando leggo Freud o Jung ciò non accade" (cfr. Ellmann, 1959, 35). Così lo storicismo non è per Joyce una conversione, ma semplicemente un'acquisizione culturale, tra le molte, che entra a urtarsi e a comporsi con le altre. Lungo le linee

delle influenze privilegiate si scatena quindi nella sua opera la battaglia di tutta una cultura che cerca di fondere i suoi elementi più disparati, risolvendo su questo terreno alcuni secoli di contrasti.

1 Si veda un riferimento alle influenze della cultura medievale nel saggio, ora in questo volume, “Joyce e l'estetica isperica”.

2 Per le notizie sulla formazione di Joyce, cfr. Ellmann (1959). Sulle influenze ibseniane, simboliste, naturaliste, sulla rinascenza celtica, cfr. Levin (1941). Sulla visione del mondo e la sensibilità simbolista, Wilson (1931). Sull'ambiente francese e irlandese, con particolare riguardo ad analogie di poetica, Hayman (1956). Per la lista dei libri sicuramente letti da Joyce negli anni di formazione, cfr. Ellmann (1959). È curioso rileggere l'esercitazione scritta da Joyce allo University College nel 1898-99 (aveva dunque 16 anni) e ora pubblicata in *Critical Writings* (London, Faber & Faber, 1959) col titolo di “The Study of Languages”. Qui troviamo contenute *in nuce* alcune idee che regoleranno lo sviluppo della poetica joyciana: 1) il discorso deve mantenere equilibrio e rigore formale anche quando esprime emozioni (teoria dell'impersonalità, poetica dei romanzi giovanili); 2) il massimo esponente della verità è il linguaggio (uso espressivo-conoscitivo delle strutture formali, tecnica come vero contenuto dell'opera, poetica dello *Ulysses*); 3) la storia delle parole ci fa conoscere la storia degli uomini (poetica del *Finnegans Wake*, equivalente linguistico della vichiana storia ideale eterna).

3 Cfr. Ellmann (1959, 13). La *Scienza nuova* fu comunque avvicinata attraverso Michelet (*Principes de philosophie de l'histoire traduits de la Scienza Nuova de J. B. Vico*), come deduce, dalla lettura del *Wake*, Atherton (1960).

1. IL CATTOLICESIMO DI JOYCE

“Ti voglio dire tutto quello che farò e quello che non farò. Non servirò ciò in cui non credo più, si chiami questo la casa, la patria o la chiesa; tenterò di esprimere me stesso in qualche modo di vita o di arte, quanto più potrò liberamente e integralmente, adoperando per difendermi le sole armi che mi concedo di usare: il silenzio, l’esilio e l’astuzia.” Con la confessione di Stephen a Cranly (*D*: 315), il giovane Joyce pone il proprio programma d’esilio: i presupposti della tradizione irlandese e dell’educazione gesuitica perdono il loro valore di regola creduta e osservata; il cammino che terminerà alle ultime pagine del *Work in Progress* continua sotto il segno di un’assoluta disponibilità spirituale.

Tuttavia, abbandonata la fede, l’ossessione religiosa non abbandona Joyce. Presenze della passata ortodossia riemergono continuamente in tutta la sua opera sotto forma di una mitologia personalissima e di accanimenti blasfematori che a loro modo rivelano permanenze affettive. La critica ha parlato molto del “cattolicesimo” di Joyce e il termine è senz’altro valido per indicare l’atteggiamento di chi, rifiutata una sostanza dogmatica e sradicatosi da una esperienza morale, ha tuttavia conservato come abito mentale le forme esteriori di un edificio razionale e mantiene una reattività istintiva, non di rado inconscia, al fascino di regole, riti, figurazioni liturgiche. Si tratta evidentemente di una reattività à rebours, per cui parlare di cattolicesimo a proposito di Joyce sarebbe un poco come parlare di amor filiale a proposito del rapporto Edipo-Giocasta; tuttavia quando Henry Miller insulta Joyce come discendente dell’erudito medievale che ha in sé “sangue di preti” e parla della sua “morale da anacoreta, con tutto il meccanismo onanistico che tal vita comporta”, coglie con paradossale perfidia una traccia avvertibile, e quando Valéry Larbaud nota che il *Portrait* è più vicino alla casuistica gesuitica che al naturalismo francese, non dice nulla che il lettore sensibile non avesse già avvertito. In ogni caso c’è nel *Portrait* la narrazione scandita sui tempi liturgici, il gusto di una oratoria sacra e di una introspezione morale (si pensi al sermone sull’inferno e alla

confessione) che non è soltanto istinto mimetico di narratore, ma adesione totale a un clima psicologico. La pagina, nell'imitare i modi di un atteggiamento rifiutato, non riesce tuttavia a essere un atto di accusa: la pervade come il sapore di un'adesione radicale, che si manifesta appunto nel solo modo che era a Joyce possibile, nell'assumere cioè un abito mentale attraverso le cadenze di un dato linguaggio. Non a caso Thomas Merton si converte al cattolicesimo leggendo il *Portrait*, percorrendo così un cammino opposto a quello di Stephen: e non perché le vie del Signore siano infinite, ma perché le vie della sensibilità joyciana sono strane e contraddittorie, e il filone cattolico vi sopravvive in quel suo modo vago e abnorme.

Buck Mulligan apre lo *Ulysses* col suo "Introibo ad altare Dei" e la terribile Messa Nera si pone al centro dell'opera; l'estasi erotica di Bloom e la sua lubrica e platonica seduzione di Gerty McDowell sono contrappuntate dai momenti della cerimonia eucaristica celebrata nella chiesa vicina alla spiaggia dal Reverendo Hugues; il latino maccheronico che chiude lo *Stephen Hero*, che ritorna nel *Portrait* e appare qua e là nello *Ulysses*, non riflette solo sul piano linguistico le intemperanze dei *vagantes* medievali; come a costoro, che abbandonavano una disciplina ma non un bagaglio culturale e un modo di pensare, resta a Joyce il senso della bestemmia celebrata secondo un rituale liturgico. "Della sua educazione gesuitica è rimasto a Joyce un certo gusto per l'ironia fredda e sacrilega, veramente diabolico", osservava Aldo Rossi nella sua prefazione a *Dedalus*; e, in una lettera del 7 agosto 1924 (cfr. Ellmann, 1959; trad. it.: 589) il fratello Stanislaus gli scriveva, a proposito dell'episodio di Circe nello *Ulysses*:

Esso ha senz'altro un carattere cattolico. Questo preoccuparsi del livello più basso dei fatti naturali, questa rievocazione ed esagerazione di dettaglio per dettaglio e la depressione spirituale che accompagna tutto questo, sono proprio nello spirito del confessionale. Il tuo temperamento, come la moralità cattolica, è prevalentemente sessuale. Il battesimo ti ha lasciato una forte inclinazione a pensar male (vedi anche Stanislaus Joyce, 1958)

"Come up you, fearful jesuit!" urla Mulligan a Stephen, e più avanti chiarisce: "Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way..."⁴ E Cranly osserva nel

Portrait a Stephen come curiosamente la sua mente sia soprassatura della religione a cui dice di non credere. E lo è a tal punto che il riferimento alla liturgia della messa si introduce nei modi più inopinati al centro dei calembour di cui è intessuto il *Finnegans Wake*:

Enterellbo add all taller Danis; Per omnibus secular seekalarum; Meac Coolp; Meas minimas culpads!; Crystal elation! Kyrielle elation!; I belive in Dublin and the Sultan of Turkey; Trink off this scup and be bladdy orafferteed!; Sussumcordials; Grassy ass ago; Eat a missal lest; Bennydict hotfoots onimpudent stayers...

In questi come in altri casi si può individuare sia il puro gusto dell'assonanza sia l'aperta intenzione parodistica; ma è sempre e semplicemente il riecheggiare di memorie che riemergono dal subcosciente. E se per questi e altri richiami il processo alle intenzioni diventa difficile, più chiare ed esplicite appaiono le due sovrastrutture simboliche imposte sia allo *Ulysses* che al *Finnegans Wake*: così che nel primo il triangolo Stephen-Bloom-Molly diventa figura della Trinità (e solo se inteso in tal senso acquista un significato nel tessuto dell'opera), e nel secondo H.C. Earwicker, il protagonista, acquista valore simbolico di capro espiatorio, che riassume in sé l'intera umanità (*Here Comes Everybody*) coinvolta in una caduta e salvata attraverso una risurrezione. Spogliata di ogni precisa natura teologica, compromessa con tutti i miti e tutte le religioni, la figura simbolica di H.C.E., in cui si confondono Storia e Umanità, si sostiene tuttavia in virtù del suo ambiguo riferirsi a un Cristo deformato e identificato al flusso stesso degli eventi (cfr. Robinson, 1959). Nel vivo di questo stesso evolversi ciclico della storia umana, l'autore si sente vittima e logos, *in honour bound to the cross of your own cruelfiction*.

Ma le manifestazioni del cattolicesimo joyciano non si sviluppano solo secondo questo filone. Se da un lato appare questa ostentazione quasi inconscia, e comunque *mal tournée*, ossessiva, dall'altro si rivela una sorta di attitudine mentale valutabile sul piano dell'efficacia operativa. Da un lato una ossessione mitica, dall'altro un modo di organizzare le idee. Là il deposito dei simboli e figure filtrato e portato a giocare quasi nell'ambito di un'altra fede, qui un abito mentale posto al servizio di summule eterodosse. È questo il secondo momento del

cattolicesimo joyciano, ed è il momento scolastico-medievale.

Joyce attribuisce a Stephen (SE: 95) “una genuina disposizione verso ogni cosa della Scolastica, tranne che non fosse una premessa”; e secondo Harry Levin

una tendenza all'astrazione ci ricorda continuamente che Joyce giunse all'estetica attraverso la teologia. Egli cercherà per la sua arte, se non lo ha fatto per la sua fede, la sanzione di san Tommaso d'Aquino. In uno dei frammenti inediti del *Portrait* egli confessa che la sua fede è scolastica in tutto salvo le premesse. Egli perdette la sua fede ma rimase fedele al sistema ortodosso. Ed anche nelle opere della maturità egli ci dà spesso l'impressione di essere rimasto un realista nel senso più medievale della parola.

(Levin, 1941: 25)

Questa struttura mentale non è soltanto del primo Joyce, più vicino all'influsso gesuitico, perché lo stile di ragionamento continuamente vigilato da una disciplina sillogistica sopravvive anche nello *Ulysses*, se non altro come distintivo dello Stephen che parla in pubblico o si esprime tra sé e sé; si pensi al monologo del terzo capitolo o alla discussione nella libreria. Nel *Portrait*, infine, se è scherzando che parla in latino maccheronico, è con la massima serietà che Stephen si pone quesiti di tale fatta: è valido il battesimo per mezzo dell'acqua minerale? rubando una sterlina e ricavandone una fortuna, si è poi obbligati a restituire la sterlina o l'intera fortuna? E con maggior acutezza problematica: se un uomo tagliuzzava in un eccesso di furia un ceppo di legno e vi scolpisce l'immagine di una mucca, questa immagine è un'opera d'arte? e se non lo è, perché? Queste domande sono della stessa famiglia di quelle che i dottori scolastici si ponevano disputando le *quaestiones quodlibetales* (una delle quali, dovuta a Tommaso, si domanda se determini più fortemente la volontà umana il vino, la donna o l'amor di Dio); e di più scoperta origine scolastica, non tanto apparentata alla casuistica controriformistica come potrebbero apparire le precedenti, ma rigorosamente, direi filologicamente medievale, è la questione che si pone infine Stephen domandandosi se il ritratto di Monna Lisa è buono per il fatto che desidero vederlo.

C'è dunque da chiedersi quanto lo scolasticismo del primo Joyce sia sostanziale e quanto non sia che apparente (meno, dunque, che formale), semplicemente dovuto al gusto malizioso

della contaminazione, o ancora al tentativo di contrabbandare idee rivoluzionarie sotto la cappa del Dottore Angelico (tecnica che Stephen segue abbondantemente coi professori del collegio). Quella di pensare in forma scolastica sarà dunque una semplice civetteria e le definizioni di Tommaso saranno per lui solo dei trampolini di lancio? Alcuni interpreti inclinano a pensare che tutta la lunga discussione estetica del quinto capitolo del *Portrait* non serva ad altro che a dimostrare la futilità dell'erudizione scolastica assorbita (per esempio Jones, 1955: 34); e in realtà non si può negare che sotto molti punti di vista l'adesione di Stephen alla Scolastica sia un'adesione ai suoi aspetti più formali; in fondo le stesse fonti medievali e antiche denunciate nel *Portrait* sono di evidente origine controriformistica, e troviamo citata una "raccolta di magre sentenze tratte dalla poetica e dalla psicologia di Aristotele e una *Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae*". E conosciamo abbastanza bene l'ampiezza mentale e il respiro di tali manuali.⁵ Quando Cranly gli chiede perché non si faccia protestante, Stephen gli risponde che non vede la ragione di abbandonare "una assurdità che è logica e coerente per abbracciarne una che è illogica e incoerente". Ora il Joyce cattolico è in gran parte proprio qui; respinge l'assurdità, continuando ad avvertirla come ossessione, e si innamora della coerenza. E l'opera successiva sarà in fondo dominata da questa preoccupazione dell'organizzazione formale. Se il mondo che Joyce costruisce non ha alcuna affinità col mito cattolico – che vi rientra deformato e ridotto, appunto, a mito, repertorio mitologico, bagaglio figurale – tuttavia le categorie che definiscono questo mondo sono *ad mentem divi Thomae*. Lo sono nello *Stephen Hero* e nel *Portrait*, e lo sono, in misura più indiretta, nello *Ulysses*: e quando si dice categorie tomiste non si pensa solo a formule che Stephen può impiegare con disinvoltura per travestire sotto il velo della correttezza tradizionale delle idee nuove e inquietanti. Si pensa a tutto un atteggiamento mentale, a una implicita visione del mondo come Cosmo Ordinato. Questa visione dell'universo – e per conseguenza delle sue forme particolari, nella vita come nell'arte – come un tutto che può ricevere un'unica definizione incontrovertibile in cui tutto trova un posto e una ragione – ha trovato la sua espressione più alta e più completa nelle grandi *summae* medievali. La cultura moderna è sorta come reazione a questa visione gerarchizzata

dell'universo, ma anche opponendovisi non ha mai potuto sottrarsi interamente al suo fascino, alla maestosa comodità di un modulo d'Ordine in cui tutto si giustificasse. Diremo che la storia della cultura moderna altro non è stata che l'opposizione continua tra l'esigenza di un ordine e il bisogno di individuare nel mondo una forma mutevole, aperta all'avventura, permeata di possibilità; ma ogni volta che si è tentato di definire questa nuova condizione dell'universo in cui ci muoviamo, ci si è ritrovati tra le mani le formule, sia pure travestite, dell'ordine classico.

Di questo travaglio non potremmo trovare una immagine più viva di quella che troviamo nell'intero sviluppo artistico di Joyce, in cui questa dialettica traspare in modo esemplare, sia nelle esplicite affermazioni di poetica pervenuteci, che nella struttura stessa delle opere. In Joyce la ricerca di un'opera d'arte che si ponesse come equivalente del mondo, si mosse sempre in una sola direzione: dall'universo ordinato della *Summa*, che gli era stato proposto nell'infanzia e nell'adolescenza, all'universo quale si dispiega nel *Finnegans Wake*, un universo aperto, in continua espansione e proliferazione, il quale tuttavia *deve* pur avere un modulo d'ordine, una regola di lettura, un'equazione che lo definisca, infine, una forma.

4 Ulysses, New York, The Modern Library, 1934: 5 e 10.

5 Nel *Portrait* non appaiono altri riferimenti; dalla biografia di Ellmann e dalla raccolta dei *Critical Writings* (London, Faber & Faber, 1959) apprendiamo invece delle più ricche letture tomiste e aristoteliche. Per altre supposizioni sulle letture tomiste di Joyce, cfr. il fondamentale Noon (1957). Sugli appunti manoscritti tratti da letture tomiste e aristoteliche cfr. Slocum, Cahoon (1953).

2. I TENTATIVI GIOVANILI

All'inizio del secolo il giovane artista ha circa 18 anni. La cultura scolastica, assorbita durante il liceo, sta già entrando in crisi. È di questi anni l'incontro con Giordano Bruno che costituisce per lui quello che di fatto la filosofia bruniana ha costituito per il pensiero moderno, un ponte di passaggio dal Medioevo al nuovo naturalismo. Joyce sta maturando il triplice rifiuto che lo isolerà nell'esilio, sino alla fine. Ormai con l'eresia ha fatto i conti, la conosce, l'accetta: "Disse che Bruno era un terribile eretico. Risposi che Bruno era stato terribilmente bruciato" (*D*: 318; cfr. anche *SE*: 218).

Scrollatosi di dosso l'ortodossia, Joyce è aperto alle nuove suggestioni che gli provengono dalle polemiche letterarie irlandesi, dai grandi problemi che agitano la letteratura mondiale: da un lato i simbolisti, i poeti della rinascenza celtica, Pater e Wilde, dall'altro Ibsen e il realismo di Flaubert (ma anche il suo amore della bella pagina, della parola, l'assoluta dedizione a un ideale estetico).

Sono di questi anni quattro testi fondamentali, la conferenza *Drama and Life* tenuta nel 1900, il saggio *Ibsen's New Drama*, pubblicato lo stesso anno sulla "Fortnightly Review", il pamphlet *The Day of the Rabblement*, pubblicato nel 1901 e infine, nel 1902, il saggio su *James Clarence Mangan*: e in questi quattro scritti si condensano tutte le contraddizioni in cui il giovane artista si dibatte (vedi *Critical Writings*, cit.: 38-83).

Nei primi due saggi si assiste a una rivendicazione delle strette connessioni tra teatro e vita: il teatro deve rappresentare la vita reale, la vita che "dobbiamo accettare come la vediamo davanti ai nostri occhi, uomini e donne come li incontriamo nel mondo della realtà, non come li potremmo conoscere in un mondo di favola"; e tuttavia, in questa rappresentazione senza riserve, esso deve manifestare, attraverso l'azione, le grandi leggi che governano – nel profondo, nude e severe – gli eventi umani. Così l'arte si propone, come suo fine primario, la verità; non una verità

didascalica, ch  anzi Joyce rivendica l'assoluta neutralit  morale della rappresentazione artistica, ma la verit  pura e semplice, la realt . E la bellezza? La ricerca della bellezza per se stessa ha qualcosa di spiritualmente anemico e di brutalmente animale: la bellezza non va oltre la superficie, la forma, e appare dunque come un esito morboso dell'arte. La grande arte tende solo al perseguimento della verit .⁶

Questo apparente impegno nel senso di un contatto vivo con la realt  quotidiana, fa s  che appaia tanto pi  discordante la posizione sostenuta in *The Day of the Rabblement*, in cui vibra un disdegno verso la compromissione con la moltitudine, una sorta di ascetica aspirazione al ritiro e all'isolamento assoluto dell'artista: "Come diceva il Nolano, nessuno pu  amare il vero e il bene se non detesta la massa." Questa tuttavia potrebbe ancora essere la manifestazione di un riserbo sul piano del contatto pratico, un rifiuto del compromesso commerciale e non una presa di posizione estetica, se il saggio su Mangan non ci introducesse in tutt'altra dimensione, poich  Mangan non era un realista n  cercava la verit  poetica nella rappresentazione del vero storico, ma costitu  invece un esempio di immaginazione pencolante sull'orlo della veggenza, nutrita dall'esaltazione dei sensi, dalle droghe e da una vita sregolata ed eccentrica; la sua poesia appartiene piuttosto al filone romantico-simbolista, i suoi fratelli spirituali vanno cercati in Nerval o Baudelaire; ed   proprio questo aspetto quello che interessa Joyce, non solo nel saggio giovanile: in una conferenza su Mangan tenuta nel 1907 a Trieste, si diffonder  a lungo su questa poesia di "terribili e magnifiche immagini [...] questo oriente ricreato in un sogno fiammeggiante [...] questo mondo sprizzato da una attivit  mentale eccitata dall'oppio" (*Critical Writings*, cit.: 175 sgg.).

Queste contraddizioni sarebbero forse il frutto di una pura intemperanza giovanile che non ha ancora trovato i propri equilibri, se di fatto esse non apparissero come i germi di contraddizioni pi  vaste, di aspirazioni opposte che si perpetuano attraverso tutta l'opera di Joyce, e di cui egli stesso ci fornisce la chiave nella conferenza del 1907, con una frase che riferisce a Mangan ma che si attaglia perfettamente al "caso Joyce": "Vi sono certi poeti che, oltre a rivelarci una nuova fase dell'umana coscienza, sino ad allora ignota, hanno anche la dubbia virt  di

assommare in se stessi le mille contrastanti tendenze del loro tempo, e di essere – per così dire – il magazzino di forze nuove.” Così, mentre si propone una rappresentazione esatta, spietata e tuttavia profonda, vibratissima, della nostra umanità quotidiana – ed è questa la poetica che regge i racconti dei *Dubliners* e le descrizioni dello *Ulysses* – Joyce scopre nel contempo in Mangan l’esempio di una funzione rivelatrice della poesia, in cui ancora una volta l’artista può giungere a possedere e comunicare la verità, ma solo attraverso la bellezza. Si compie in altri termini un rovesciamento della situazione e, quando nel saggio su Mangan si parla del Bello come splendor del vero, non si pensa più a una verità che, in quanto tale, diventa bella, ma a una bellezza gratuita, sorta per forza provocatrice dell’immagine, che di fatto diviene la sola verità possibile.

Anche quando usa espressioni analoghe a quelle del discorso sul dramma, il tono del saggio su Mangan è inequivocabile: quello che qui viene parlato è il linguaggio del decadentismo fin di secolo e Ibsen ha senz’altro lasciato il posto ai poeti simbolisti, non solo, ma anche a una certa vaga cultura occultista che traspare dal discorso, e che di fatto Joyce stava assimilando nel circolo dublinese di A. E., George Russell, mistico e teosofo.⁷

Come si possono fondere queste tendenze divergenti nel pensiero del primo Joyce? Noi sappiamo almeno come si fondono nel pensiero di Stephen Dedalus, e in che modo dunque Joyce, tra il 1904 e il 1906, quando scrive *Stephen Hero*, cerchi di sintetizzare gli atteggiamenti del se stesso di qualche anno prima. La conferenza *Arte e vita*, che Stephen legge in collegio davanti alla Literary and Historical Society, riunisce in fondo *Drama and Life* e *J. C. Mangan*; ma se il titolo ricorda maggiormente la conferenza su Ibsen, gli argomenti usati, molte volte le espressioni stesse, sono quelle del saggio su Mangan. Quindi Joyce, nel definire l’estetica del giovane artista, ne fonda preferenze e persuasioni critiche su un impianto estetico che è di pretta marca simbolista. C’è però un correttivo, un semplice correttivo che muta completamente la prospettiva e riconferma l’importanza della formazione scolastica: la conferenza di Stephen è impostata secondo categorie aristoteliche e tomiste.

Essa mira a sottolineare l’importanza del nuovo teatro e di un’arte libera da preoccupazioni moralistiche, mira a celebrare in

Ibsen quella “grande potenza di oggettività, la sua rigorosa risoluzione di strappare il suo segreto alla vita, la sua indifferenza assoluta davanti alle leggi generali dell’arte, degli amici e delle parole d’ordine”, quella decisione di rottura, infine, con tutte le convenzioni e le leggi di una società borghese che riposa sui propri valori stabiliti. Ma questa polemica si basa su una concezione del poeta e della sua potenza creativa, instauratrice di nuove realtà, che proviene dal saggio su Mangan e si sostiene grazie a un uso accorto del pensiero tomista.

L’estetica dello *Stephen Hero* rappresenta dunque questo punto di fusione che, variamente sviluppato e sfumato, si riproporrà anche nel *Portrait*. E se le differenze tra le due stesure sono notevoli, tuttavia in entrambe si stabiliscono le linee maestre di un pensiero estetico sistematizzabile, non privo di rigore, nel quale si assiste appunto alla stupefacente convergenza di tre atteggiamenti diversissimi, la preoccupazione realistica, la concezione romantico-decadente della parola poetica e la *forma mentis* scolastica.

6 In *Drama and Life* si assiste a una polemica contro i simbolisti (il riferimento è a *Langueur* di Verlaine): non è vero che non vi è più nulla da dire e che siamo arrivati troppo tardi sulla scena del mondo, perché in ogni evento della vita quotidiana vi è una misura di vasta drammaticità pronta a essere tratta alla luce (e il richiamo è a Ibsen). Ma accanto a questa difesa di una “sameness” dell’esistenza quotidiana capace di diventare materia poetica, si parla del dramma come di un “presentimento simbolico” della nostra natura profonda; e non a caso *Quando noi morti ci destiamo*, il dramma ibseniano che Joyce recensisce in *Ibsen’s New Drama*, ha un acceso tono simbolico, e la realtà alla quale i protagonisti vanno gioiosamente incontro alla fine – e lo fanno con toni di estrema esaltazione – è la vitalità ambigua di una bufera nel turbine della quale la vita e la morte si identificano. Così quella “bella e miracolosa vita terrestre... imperscrutabile vita terrestre” di cui parla Ibsen nel terzo atto del dramma, si confonde, nelle intenzioni del giovane critico, con quella “morte”, come la “più alta forma di vita”, cui accenna nel saggio su Mangan (e su cui ritornerà rimemorando l’idea giovanile in tono ironico, nello *Ulysses*, ed. cit.: 493).

7 Non a caso il vocabolario del primo saggio su Mangan ricorda quello di Walter Pater; e frasi come quella che conclude lo scritto (“la bellezza, splendore del Vero, è una presenza di grazia quando l’immaginazione contempla intensamente la verità del proprio essere o il mondo visibile, e lo spirito che procede dalla bellezza e dalla verità è il santo spirito della gioia. Queste sole sono le realtà, ed esse sole creano e sostengono la vita [...] In questi immensi corsi che ci avvolgono in questa grande memoria che è più grande e generosa della nostra memoria, nessun attimo di vita e nessun

momento di esaltazione è perduto: tutti coloro che hanno scritto nobilmente non hanno scritto invano”) richiamano da vicino l'estetica di Pater (come vedremo anche più avanti). Ma la stessa idea del poeta come sola salvezza dell'umanità (colui che solo dà senso alla vita) e l'esaltazione di una esistenza in cui la sregolatezza ha coinciso con la veggenza, sono elementi simbolistico-decadenti. Mentre d'altro canto qui l'accento alla “grande memoria” cosmica e al “miracolo della vita rinnovato eternamente nell'animo immaginativo” sono elementi di dottrine teosofiche che Joyce aveva assorbito attraverso i contatti con autori come Yeats. Alla luce di queste osservazioni la definizione di Bello come splendore del Vero si colora di ambiguità: non ha più molto a che fare con la formula scolastica e controriformistica, e neppure con l'accento flaubertiano, che Joyce avrebbe avuto presente (cfr. Flaubert, lettera a M.lle Leroyer de Chantepie, 1857 – ricordata da Ellmann, in *Critical Writings*, cit.: 141, nota 1). Qui è ormai la bellezza che fonda la verità, non viceversa.

3. INTEGRITAS, PROPORATIO E CLARITAS

I temi principali dell'estetica di Stephen sono in sintesi: 1) la suddivisione dell'arte nei tre generi lirico, epico e drammatico; 2) l'oggettività e l'impersonalità dell'opera; 3) l'autonomia dell'arte; 4) la natura dell'emozione estetica; 5) i criteri della bellezza. Da quest'ultimo argomento emerge la dottrina dell'*epifania* che va vista insieme alle affermazioni circa la natura dell'atto poetico e la funzione del poeta, affermazioni che accompagnano in vario modo la trattazione dei problemi fondamentali.

La discussione sui generi è alquanto accademica.⁸ Nella lirica, l'artista presenta la sua immagine in rapporto immediato con se stesso, mentre nell'epica la presenta in rapporto mediato con se stesso e con gli altri. La lirica è "il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, il grido ritmico il quale, secoli fa, servì a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio. Chi emette questo grido è più conscio dell'attimo di emozione che non di se stesso in quanto provi una emozione". La forma epica invece è il prolungarsi della forma lirica, quasi una maturazione di essa, per cui si perviene all'equidistanza tra poeta, lettore e centro emozionale. La narrazione allora non è più in prima persona, e l'individualità dell'artista scorre quasi nelle figure e nei personaggi, "come un mare vitale". Joyce adduce l'esempio dell'antica ballata *Turpin Hero* che incomincia in prima persona e finisce in terza. Si raggiunge poi la forma drammatica

[...] quando la vitalità, che è passata vorticosamente attorno ad ogni personaggio, riempie ciascuno di questi personaggi con una tal forza vitale che l'uomo o la donna, secondo i casi, assumono una vita estetica propria ed intangibile. La personalità dell'autore, dapprima un grido, una cadenza, uno stato d'animo, poi una narrazione fluida ed esterna, si sottilizza alla fine sino a sparire, s'impersona, per così dire. L'immagine estetica, nella forma drammatica è la vita, purificata nell'immaginazione umana e da questa tornata a proiettarsi fuori. Il mistero della creazione estetica, come quello della creazione materiale, è compiuto. L'artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al di sopra dell'opera sua, invisibile, sottilizzato sino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le

unghie.

(D: 275)

È chiaro che, almeno teoricamente, la forma drammatica rappresenta per Joyce la vera e propria forma dell'arte. Ed è a tale proposito che emerge vigorosamente quel principio di *impersonalità* dell'opera d'arte, tipico della poetica joyciana. Quando elaborava questa teoria Joyce era già venuto in contatto con le analoghe teorie mallarmeane (cfr. Hayman, 1956, il vol. I in particolare) e aveva certamente presente la traduzione inglese di un passaggio di *Crise de vers* che presenta una notevole somiglianza col discorso di Stephen:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisé; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

(Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945: 366)

Ma il problema dell'impersonalità dell'artista gli era stato indubbiamente proposto anche da altre letture giovanili e possiamo facilmente riconoscere le ascendenze di questo concetto nello stesso Baudelaire, in Flaubert e in Yeats;⁹ mentre occorre riconoscere, d'altro canto, come la nozione circolasse in fondo per tutto l'ambiente anglosassone dell'epoca, così da trovare più tardi la sua sistemazione definitiva negli scritti di Pound e di Eliot – per il quale ultimo la poesia non sarà “un libero movimento dell'emozione, ma una fuga dall'emozione”, non “l'espressione della personalità, ma la fuga dalla personalità” (Eliot, 1919).

A proposito di poetica oggettivistica viene spontaneo il riferimento alla *Poetica* di Aristotele, e Joyce indubbiamente subiva l'influsso della tradizione critica anglosassone usa a pensare le cose dell'arte in termini aristotelici; e quanto la tradizione, più o meno consciamente, lavori nella formulazione joyciana è dimostrato dal divario esistente tra il testo del *Portrait* e la probabile fonte mallarmeana sopra citata. Poiché, al di là delle analogie terminologiche, quando Mallarmé parla di opera pura dove il poeta scompare, l'autore francese ha ben presente tutta una concezione platonica per cui l'Opera aspira a divenire *Le Livre*, riflesso impersonale della Bellezza quale essenza assoluta

per mezzo del *Verbe* che la esprime. L'Opera mallarmeana tende dunque a essere un impersonale apparato suggestivo che rimanda al di là di sé stesso, quale realtà corposa, verso un mondo di archetipi metafisici.¹⁰ L'opera impersonale di Joyce ci pare invece un oggetto incentrato su di sé che si risolve in sé, mimesi della vita, dove rimandi e richiami sono interni all'oggetto estetico, e l'oggetto aspira a essere esso stesso il tutto, il surrogato della vita e non il mezzo verso una vita ulteriore e perfezionata. La suggestione mallarmeana ha in fondo ambizioni mistiche, quella joyciana aspirerà invece a essere il trionfo di un meccanismo perfetto che esaurisce in sé la propria funzione.¹¹

È interessante rilevare come la concezione platonica della bellezza provenisse a Mallarmé da Baudelaire e a Baudelaire da Poe; in Poe però la componente platonica si sviluppava secondo i modi di una metodologia aristotelica attenta al rapporto psicologico opera-lettore e alla logica costruttiva dell'opera. Partiti dunque da ambiente anglosassone e dall'ambito della tradizione aristotelica e passati attraverso il filtro delle poetiche simbolistiche francesi, questi e altri fermenti tornavano in territorio anglosassone e venivano riconvogliati da Joyce nell'ambito della sensibilità aristotelica.

A ciò si aggiunga l'influsso delle formulazioni estetiche di Tommaso: le citazioni che Joyce aveva sottomano non gli parlavano affatto di un'opera capace di esprimere la personalità del poeta: egli quindi si rendeva conto che anche l'Aquinate stava per l'opera impersonale e oggettiva. E non si trattava di una conclusione di comodo in mancanza di documenti contrari: dimostrando un'acuta comprensione del pensiero medievale, integrando i pochi testi a sua conoscenza, egli comprendeva che la problematica estetica aristotelico-tomista non si preoccupava affatto di un'affermazione dell'io dell'artista; l'opera era oggetto, tangibilmente e misurabilmente bello, e il valore estetico era valore strutturale, espressivo soltanto della propria legalità e non dell'artefice legislatore. Joyce ne è persuaso a tal punto che è convinto di non potere neppure, sulle basi del pensiero tomista, elaborare una teoria del processo creativo. La Scolastica aveva indubbiamente una teoria dell'*ars*, ma questa non serviva affatto a chiarirgli il processo della creazione poetica. Per quel tanto che la nozione di *ars* come *recta ratio fabricilium* o *ratio recta aliquorum*

faciendorum gli poteva servire, egli l'aveva ridotta a una formula concisa: "L'arte è il modo umano di disporre la materia sensibile o intelligibile a uno scopo estetico." Ma aggiungendo "a uno scopo estetico" (precisazione che non è contemplata dalla formula medievale), egli aveva già cambiato significato alla vecchia definizione, passando dalla nozione greco-latina di "*téchne-ars*" a quella moderna di "Arte" come – ed esclusivamente come – "Arte Bella".¹² D'altra parte Stephen era persuaso che il suo "S. Tommaso applicato" poteva bastargli solo sino a un certo punto: "Quando verremo ai fenomeni della concezione, della gestazione e della riproduzione artistica, mi occorrerà una nuova terminologia ed una nuova esperienza personale." E infatti già le sporadiche affermazioni sulla natura del poeta e la sua funzione (che troviamo nello *Stephen Hero*) sono completamente estranee alla problematica aristotelico-tomista, come pure certi accenni del *Portrait* al processo creativo.

Assolutamente tipico il discorso sull'autonomia dell'arte. Qui veramente il giovane Stephen rivela la natura formale della sua adesione alla Scolastica, e le formule di Tommaso contrabbandano arditamente una teoria dell'*art pour l'art* che Stephen assimilava evidentemente da ben altre fonti. Tommaso affermava che "*pulchrae dicuntur quae visa placent*" ricordando inoltre che l'*artifex* deve interessarsi unicamente alla perfezione dell'opera che fa e non ai fini esteriori ai quali l'opera può essere adibita: ma la teoria medievale si riferisce all'*ars* intesa in senso piuttosto vasto (costruzione di oggetti, artigianato – insomma – oltre che formazione di opere d'arte nel senso moderno del termine) e intende stabilire anzitutto un criterio di probità artigiana. In effetti un'opera d'arte è per il medievale una forma, e la perfezione di una forma viene stabilita tanto in termini di *perfectio prima* quanto di *perfectio secunda*. E se la *perfectio prima* riguarda appunto la qualità formale dell'oggetto prodotto, la *perfectio secunda* riguarda invece il fine proprio di quell'oggetto. In altri termini un'ascia è bella se costruita secondo regole di armonia formale, ma è soprattutto bella se si adatta bene al suo fine ultimo che è quello di tagliare il legno. Nella visione tomista della gerarchia dei fini e dei mezzi, la positività di un oggetto si stabilisce solo in relazione a una dipendenza totale di mezzi e di fini, il tutto in vista dei fini soprannaturali a cui l'uomo è orientato. Bellezza, Bontà e Verità si implicano reciprocamente e

l'accurata fabbricazione di una statua adibita a fini osceni o magici non impedisce alla statua di essere intrinsecamente brutta, quasi si riverberasse su di essa la luce sinistra della finalità distorta a cui è orientata. Interpretare in senso rigorosamente formalistico la proposizione di Tommaso (come è stato fatto troppo disinvoltamente da molti neotomisti zelanti) significa non comprendere la visione sostanzialmente unitaria e gerarchizzata con cui l'uomo medievale affronta il mondo.¹³ Quindi, quando Stephen polemizza coi professori di collegio per dimostrare loro come l'Aquinate "stia dalla parte dell'artista capace" e non si trovi in esso alcun accenno di istruzione o elevazione morale, evidentemente egli maschera con abilità di casuista sotto vesti medievali proposizioni come quella di Wilde per cui "all art is perfectly useless".¹⁴ Il fatto più curioso è che i gesuiti che discutono con lui avvertano una certa insoddisfazione, ma non siano in grado di obiettare nulla alle sue citazioni, vittime anch'essi di un tradizionale formalismo per cui non si possono discutere le parole dell'Angelico Dottore. E anche in questo caso Joyce, nel rovesciare a suo favore la situazione, approfittando delle debolezze congenite di un sistema mentale, dimostra che con la sensibilità cattolica si trova veramente a proprio agio.

Su questa base Stephen porta avanti la sistemazione della sua estetica. Nel discutere la natura dell'emozione estetica si rifà ancora alla sua concezione dell'autonomia dell'arte per affermare l'estraneità, alla contemplazione estetica, sia del momento pornografico (la messa in gioco degli istinti) che di quello didascalico (la messa in gioco dei principi etici). Per il resto si riallaccia ad Aristotele, riesumando la teoria catartica della poesia. Stephen elabora una definizione della pietà e del terrore, lamentando che Aristotele non l'abbia data nella *Poetica* (e ignorando che esiste invece nella *Retorica*) e definendo l'emozione estetica come una sorta di stasi, un arresto della sensibilità (non più chiamata in gioco) di fronte a una pietà e un terrore ideali, una stasi provocata, protratta e dissolta da quello che egli chiama il "ritmo della bellezza".¹⁵ Una simile definizione del godimento, estetico potrebbe apparire per più versi dipendente da varie concezioni moderne, se Stephen non si addentrasse in una definizione del "ritmo estetico" di scoperta derivazione pitagorica:

Il ritmo è il primo rapporto estetico formale fra le varie parti di un tutto estetico, oppure di un tutto estetico con le sue parti o con una sola, oppure di una qualunque delle parti col tutto estetico al quale appartiene

(*Portrait*, parte IV; D.: 264)

Definizione che Stuart Gilbert raffronta con una quasi analoga di Coleridge:

The sense of beauty subsists in simultaneous intuition of the relation of parts, each to each, and of all to a whole: exciting an immediate and absolute complacency, without intervenience, therefore, of any interest, sensual or intellectual.¹⁶

Ma potrebbe benissimo essere riportata a un'altra formulazione, questa volta del medievale Roberto Grossatesta:

Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.

(*De divinis nominibus*)

Ora la singolarità dei tre raffronti non deve stupire, perché in Coleridge, come nel Grossatesta, lavora un deposito platonico – e pitagorico – per cui l'organicismo trascendentalista e la Scolastica possono ben darsi la mano e convergere nella formula del giovane Stephen; il quale quando dovrà definire le caratteristiche essenziali della bellezza ricorrerà a formulazioni analoghe e precisamente ai celebri tre criteri enunciati da Tommaso. I concetti tomisti sono quelli che appaiono nella Prima parte (q. 39, a. 8) della *Summa Theologiae*:

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur.

Quando la tradizione chiama questi tre criteri “criteri formali del Bello” riprende una implicita definizione tomista che va accuratamente chiarita: poiché in tal senso per realtà formale si intende la realtà della cosa quale sostanza completa, realtà definita ed esistente in atto, risultante dalla funzione in *synolon* di una forma sostanziale e una materia *signata quantitate*. I tre criteri sono dunque le condizioni di perfezione di una realtà concreta, le condizioni di perfezione di una struttura che viene messa a fuoco

da una *visio* e viene apprezzata non in quanto vera o buona – anche se è vera e buona – ma in quanto strutturalmente completa, e perciò capace di soddisfare le nostre esigenze di equilibrio e compiutezza (soddisfacente per chi la percepisce disinteressatamente come tale). A tale perfezione concorre anzitutto il criterio di *proportio*: proporzione matematica, ritmo, rapporto, armonia (e tutto il filone di una estetica della proporzione interviene a definire il concetto). Dal concetto di *proportio* dipende quello di *integritas*: perché quest’ultima altro non è che adeguazione a ciò che la cosa deve essere, soddisfacimento di tutte le condizioni strutturali cui la cosa deve sottostare per essere quale è concepita *in mente Dei* o *in mente artificis* e secondo le leggi di natura o dell’arte. Dato tutto ciò, la *claritas* – anziché venire intesa solamente in termini fisici come sinonimo di luce o di vivacità del colore – è da intendersi quale capacità autoespressiva dell’organismo, autosignificazione della struttura a una *visio* che si disponga appunto a cogliere la cosa come bella anziché come vera.

La discussione che Stephen ha con Lynch su questo argomento inizia con un accenno all’identificazione di Bello e di Vero. In ciò Joyce è vicino alla tradizione scolastica, anche se non gli interessano le implicazioni metafisiche del concetto:

La verità è contemplata dall’intelletto che si placa nei più soddisfacenti rapporti dell’intelligibile; la bellezza è contemplata dalla immaginazione che si placa nei più soddisfacenti rapporti del sensibile.

(D: 266; vedi pure SE: 219-220)

La definizione ha molte affinità con alcune chiose apportate al testo tomista specie da commentatori del XIX secolo, così che non è da escludersi qui la reminiscenza di qualche commento udito dai professori del collegio. L’unico apporto estraneo – e in tal senso curioso – è l’apparizione del termine “immaginazione”, assente nella tematica medievale e tipico dell’estetica moderna. Coleridge e Poe parlavano di immaginazione, Tommaso no. La *visio* è l’intelligenza tutta che si specifica sulle caratteristiche estetiche dell’oggetto, non una qualche facoltà nuova.

Apparsa negli scritti giovanili, la nozione di immaginazione non viene particolarmente chiarita nell’estetica di Stephen Dedalus: e quivi l’immaginazione altro non appare che il rapporto

particolare in cui la mente si pone con le cose onde vederle esteticamente, come in Tommaso. Infatti, se “il primo passo sulla strada della bellezza è comprendere la natura e la portata dell’immaginazione e capire l’atto stesso dell’appercezione estetica”, tuttavia natura e portata della immaginazione vengono chiariti solo in questo modo: “tutti quelli che ammirano un oggetto bello trovano in esso certi rapporti che soddisfano e coincidono con i vari stadi di ogni appercezione estetica” (D: 268). Cosicché, più che spiegare cosa sia l’immaginazione, Stephen indica il processo che la mente compie per cogliere i rapporti del sensibile; e infatti già in *Stephen Hero* aveva affermato che “la facoltà apprensiva della bellezza deve essere esaminata nell’azione” (SE: 273).¹⁷

Tuttavia il fatto interessante è che, mentre la natura dell’immaginazione si definisce in relazione ai criteri oggettivi della bellezza, questi si definiscono in relazione al processo che l’immaginazione compie per riconoscerli. Questo aspetto della questione differenzia l’atteggiamento joyciano da quello di Tommaso: nell’autore moderno i modi ontologici della bellezza diventano i modi di apprendere (o produrre) la bellezza. Quanto ciò sia importante vedremo nella discussione sulle epifanie.

Comunque ora Stephen deve interpretare i concetti di *integritas*, *proportio* e *claritas*, che egli traduce con interezza, armonia e splendore (*wholeness*, *harmony* e *radiance*). Dice Stephen a Lynch:

Guarda quel cesto. Per vedere quel cesto [...] la mente anzitutto separa il cesto dal resto dell’universo visibile che non è il cesto. La prima fase dell’appercezione è un limite segnato intorno all’oggetto da percepire. Un’immagine estetica ci viene presentata nello spazio o nel tempo. Ciò che è auditivo ci si presenta nel tempo, ciò che è visivo, nello spazio. Ma, temporale o spaziale, l’immagine estetica è anzitutto chiaramente percepita come un insieme, limitato e contenuto in sé, sullo sfondo incommensurabile dello spazio e del tempo, che non è questa immagine. Tu l’hai percepita come una cosa una. La vedi come un intero. Percepisci la sua interezza. Questa è l’*integritas*.

(D: 271-272)

Come si rileva da queste righe è chiaro che l’*integritas* tomista non è l’*integritas* joyciana: quella era un fatto di completezza sostanziale, questa un fatto di delimitazione spaziale; quella un problema di volume ontologico, questa di perimetro fisico. L’*integritas* joyciana è il risultato di una messa a fuoco psicologica,

è l'immaginazione che sceglie e pone in evidenza la cosa.

Più fedele (e minori erano le possibilità di deformazione) l'interpretazione del concetto di *proportio*:

Poi [...] si passa da un punto all'altro, guidati dalle linee formative; si percepisce l'immagine come l'equilibrio di ciascuna parte coll'altra entro i limiti dell'insieme; si sente il ritmo della struttura. In altre parole la sintesi della sensazione immediata è seguita dall'analisi dell'appercezione. Dopo aver sentito che la cosa è *una*, si sente che è una *cosa*. La si percepisce complessa, multipla, divisibile, separabile, composta delle parti, risultato e somma delle parti, armonica. Questa è la *consonantia*.

(D: 272)

Le cose già dette a proposito del ritmo ci hanno chiarito in precedenza questo discorso. Più lunga e difficoltosa appare invece la determinazione di *claritas* e più discordanti i testi joyciani che le si riferiscono. La stesura finale del *Portrait* suona così:

Il senso di questa parola è piuttosto vago [...] San Tommaso adopera un termine che pare inesatto. Mi tenne in iscacco per molto tempo. Potrebbe far credere che avesse in mente il simbolismo o l'idealismo, essendo la qualità suprema della bellezza una luce di un qualche altro mondo, l'idea di cui la materia non è che l'ombra, la realtà di cui essa non è che il simbolo. Pensavo che san Tommaso potesse intendere per *claritas* la scoperta artistica e la rappresentazione del divino disegno che è in tutte le cose oppure una forza generalizzatrice che facesse della immagine estetica un'immagine universale e superasse in splendore la sua stessa natura. Ma tutte queste cose sono chiacchiere da letterati. La cosa me la spiego così. Quando hai percepito quel cesto come una cosa *una* e poi lo hai analizzato secondo la sua forma e percepito come una cosa, tu fai la sola sintesi che sia logicamente ed esteticamente ammissibile. Tu vedi che quel cesto è la cosa che è e nessun'altra. Lo splendore di cui parla san Tommaso è la *quidditas* scolastica, l'essenza di una cosa.

(D: 273)

Qui l'interpretazione joyciana si fa veramente sottile; egli parte da testi tomisti elementari e incompleti, dal loro contesto più ampio, e perviene a una acutezza senz'altro mancante a molti chiosatori autorizzati. Infatti per Tommaso la *quidditas* è la sostanza in quanto suscettibile di comprensione e definizione (come l'essenza è la sostanza in quanto soggetto dell'esse, dell'atto esistenziale e la *natura* lo è in quanto soggetto di operazione) e di conseguenza parlare di *quidditas* (a meno di operare delle sottili distinzioni tra aspetto logico e aspetto estetico, distinzione di

rationes) significa parlare di sostanza, di forma come organismo e struttura. E più determinatamente in *Stephen Hero* (p. 274) vien detto: “Poi riconosciamo che è una struttura organizzata e compiuta [...] L’anima dell’oggetto più comune, la struttura del quale è stata così calettata, ci appare radiante.” Con ciò Joyce ci ha dato una spiegazione veramente congeniale al pensiero tomista, senza tuttavia aver ancora accentuato la formulazione in direzione personale. Che lo sforzo di intendere il testo medievale altro non sia in realtà che uno sforzo di chiarire le proprie posizioni lo si vede dal netto rifiuto opposto alle interpretazioni platonizzanti del concetto di *claritas* (quando parla di “chiacchiere da letterati”). Pertanto, mentre chiarisce le proprie posizioni (sin qui in senso negativo, escludendo alcune accentuazioni), Joyce coglie nel segno anche sotto l’aspetto ermeneutico, lo voglia di proposito o no. Sarà soltanto nei brani che fanno seguito a questa interpretazione che il discorso di Stephen assumerà inflessioni di maggiore autonomia e si vedrà come la fedeltà a Tommaso fosse solo un mezzo formale onde appoggiare un più libero sviluppo di tesi personali. Il testo del *Portrait* dice:

Questa suprema qualità l’artista la sente quando la sua immaginazione comincia a concepire l’immagine estetica. Shelley paragonò stupendamente lo stato d’animo di questo istante misterioso a un carbone che si spegne. L’istante in cui quella suprema qualità della bellezza, il limpido splendore dell’immagine estetica, viene luminosamente percepita dalla mente che l’interrezza e l’armonia dell’immagine hanno arrestato e affascinato, quell’istante è la stasi luminosa e muta del piacere estetico, uno stato spirituale molto simile a quella condizione cardiaca che il fisiologo italiano Luigi Galvani, con una frase quasi altrettanto bella che quella di Shelley, ha chiamato l’incanto del cuore.

(D: 273)

In *Stephen Hero* il discorso era parzialmente diverso: il momento della *radiance* veniva specificato più decisamente come il momento dell’*epifania*:

Per epifania intendeva Stefano una improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando ch’erano stati d’animo assai delicati ed evanescenti.

(SE: 272)

Ora “carbone che si spegne” e “stati d’animo evanescenti” sono espressioni troppo ambigue per adattarsi a un concetto come quello della *claritas* tomista: la *claritas* è manifestazione solida, chiara, quasi tangibile, dell’armonia formale. Qui invece Stephen sta sottraendosi alla suggestione dei testi medievali e abbozza già una teoria personale. Nello *Stephen Hero* si parla di epifania; nel *Portrait* il termine non ricompare (quasi Joyce considerasse con più cautela le sue teorizzazioni degli anni giovanili), ma il brano sull’incanto del cuore in fondo non vuole dire altro. Cosa accade dunque del concetto di *claritas* nel momento in cui viene inteso come “epifania”?

8 In Aristotele la distinzione appare in *Poetica* 1447a e b; 1450-1462a e b. In Joyce i brani sono in *SE*, cap. XIX *passim* e *D*, cap. V. Questa tripartizione ricorda a Noon (1957: 55) quella hegeliana tra forma simbolica, classica e romantica, nonché quella di Schelling tra particolarità lirica, infinitezza epica e unione drammatica di generale e particolare, reale e ideale. Ora Hegel e Schelling erano conosciuti dal Joyce maturo, ma non è certo che l’autore li avesse presenti a questo punto della sua formazione.

9 Un richiamo all’impersonalità di Joyce trovava già in Baudelaire (*Sur Théophile Gautier*) ma la svalutazione che di questo poeta fa nello scritto giovanile su Mangan (declassando la sua poesia a “letteratura” nel senso dispregiativo verlainiano) ci induce a non considerarne troppo l’influenza. Più profonda invece quella di Flaubert: “*Madame Bovary* non ha nulla di vero. È una storia totalmente inventata; non vi ho messo nulla né dei miei sentimenti né della mia esistenza. L’illusione (se ve ne ha una) viene al contrario dall’impersonalità dell’opera. È uno dei miei principi: non bisogna scriversi. L’artista deve essere nella sua opera come Dio nella Creazione, invisibile e onnipotente, che lo si sente dappertutto ma non lo si vede” (lettera a Mlle Leroyer de Chantepie, 18 marzo 1857). E ancora: l’artista “non deve mettere in scena la sua personalità. Credo che la grande arte sia scientifica e impersonale. Occorre, con uno sforzo dello spirito, trasportarsi nei personaggi e non attirarli a sé” (Corr. con George Sand, Paris, Calmann-Lévy, 1904, VII: 53). E quando Proust dice di Flaubert che egli esprimeva “le proprie visioni senza intrusioni dell’intelligenza e della sensibilità” e nota come egli riuscisse a esprimere una nuova visione della realtà unicamente attraverso un nuovo uso delle congiunzioni (“A proposito dello stile di Flaubert” in *Giornate di lettura*, Torino, Einaudi, 1958) ci fa pensare a certe frasi del saggio joyciano su Mangan dove si parla della grande poesia come di “un discorso ritmico di una emozione altrimenti incommunicabile, almeno così a fondo” (*Critical Writings*, cit.: 75). Quanto all’influenza di Yeats tutta la dottrina della “maschera” altro non è che la fondazione di un correlativo oggettivo della propria personalità, di un anti-Sé (cfr. il saggio su Yeats in Wilson, 1931). Ci sono frasi di Yeats che ribadiscono come nessun grande poeta sia mai stato un sentimentale. E il giovane Joyce, interrogato da Stanislaus sull’oggetto reale delle sue liriche d’amore, risponde che per scrivere versi d’amore non bisogna essere

innamorati: un artista scrive delle tragedie ma non ne è l'attore (cfr. Ellmann, 1959: 64).

10 Cfr. in particolare Delfel (1951). C'è in Mallarmé una poetica dell'"assenza" (come nota bene Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, 1933; trad. it. Torino, Einaudi, 1948: 33-34) al polo opposto della poetica joyciana della maturità, che mira invece a rendere presenti quanti più possibili livelli di vita concreta.

11 Nasce tuttavia qui una serie di problemi sulla retta interpretazione della nozione di impersonalità: imprecisa in Flaubert, come lo sarà ancor più in Eliot, essa appare contestabile nello stesso Joyce. Nell'articolo "Mr. Mason's Novels" (del 1903, apparso il 15 ottobre sul *Daily Express* di Dublino; cfr. *Critical Writings*, cit.: 130) egli si rifà a una osservazione di Leonardo per cui la mente creatrice ha la tendenza a imprimere su ciò che crea qualcosa di analogo alla propria immagine; e tutta la disquisizione sull'*Amleto*, nel capitolo della biblioteca in *Ulysses*, verte su un'opera che si fa immagine speculare di una situazione personale del suo autore. Ma impersonalità significa fuga dall'emozione, non rifiuto di raccontare delle emozioni; il problema, per l'autobiografia o per gli schemi psicologici tipici di un autore, è di farsi tessuto oggettivo di ritmi e di simboli. In tal senso un'opera, come quella di Joyce, può essere al tempo stesso un immenso affresco autobiografico e un universo linguistico conchiuso che vale per se stesso senza alcun riferimento esteriore, né a livello storiografico né a livello metafisico.

12 Su questo cfr. Noon (1957: 28 sgg.) Sulla definizione scolastica dell'arte Joyce medita a lungo leggendo Aristotele e Tommaso a Parigi; gli appunti del *Paris Notebook* e del *Pola Notebook* (*Critical Writings*, cit.: 139-148) riportano interrogativi curiosi di questo tipo: perché i bambini e gli escrementi non sono opere d'arte? (risposta: sono disposizione di materia sensibile, ma ciò avviene per un processo naturale, non per un fine estetico); può una fotografia essere opera d'arte? (risposta: no, è disposizione di una materia sensibile, ma non è disposizione fatta dall'uomo – sic); sono opera d'arte i vestiti, le case ecc.? (risposta: sì, se tendono a un fine estetico). Come si vede sono interrogativi scolastici le cui risposte sono rese anguste dalla rigidità della definizione. Così il problema, già citato, della testa di mucca scolpita per caso da un uomo che tagliuzzava rabbiosamente un pezzo di legno, viene qui posto con acutezza e risolto in modo sbrigativo (no, non è opera d'arte perché non è umana disposizione di materia per uno scopo estetico); manca qui una netta definizione di "materia", "disposizione", "atto umano" ecc.

13 Sulla autonomia dell'*ars* cfr. *S. Th.* I-II, 57, 3 co.; sulla distinzione tra *perfectio prima* e *secunda* cfr. I, 73, 1 co. e 3 co.; II-II, 169, 2 ad 4. Per tutte le chiarificazioni che seguiranno sul pensiero di Tommaso si rinvia a "Il problema estetico in Tommaso d'Aquino", ora in questo volume.

14 In *SE*, cap. XIX, nella discussione sostenuta col preside, Stephen afferma che la teoria didascalica del dramma è antica: quanto a Tommaso, "sembra che egli consideri bello tanto ciò che soddisfa l'appetito estetico e nulla più, quanto la semplice sensazione di ciò che piace" (egli pensa a: "*pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent*", *S. Th.* I, 5, 4 ad 1). Il preside cerca di intendere la frase in senso moralistico ("ma con ciò egli

intende il sublime”), ma Stephen ribatte: “Credo che la sua idea si possa anche applicare alla tela di un pittore olandese che rappresenta un piatto di cipolle [...] L’Aquinate certamente sta dalla parte dell’artista capace. Non vi trovo nessun cenno di istruzione o di elevazione morale.”

15 La definizione della pietà e del terrore sono nella IV parte del *Portrait*: “La pietà è il sentimento che arresta la mente alla presenza di tutto ciò che è grave e costante nelle sofferenze umane e lo unisce col paziente umano. Il terrore è il sentimento che arresta la mente alla presenza di tutto ciò che è grave e costante nelle sofferenze umane e le unisce alla causa segreta.” Confrontiamo con le definizioni aristoteliche: “Il timore è un dolore o un turbamento proveniente dall’immaginazione di un male che può giungere, portante distruzione o dolore” (*Reth.* 1382a); “Definiamo dunque pietà un dolore causato da un male distruttivo o doloroso che appare capitare a una persona che non se lo merita e che ci si può attendere di soffrire noi stessi o uno dei nostri” (*Reth.* 1385b). La definizione di Stephen non differisce molto da quelle aristoteliche (che, senza conoscere direttamente, doveva avere assorbito per qualche fonte), salvo che per il terrore egli parla di unione con la causa segreta, attribuendo a questa emozione una connotazione conoscitiva che manca nella formulazione aristotelica. Ciò che piuttosto importa è che egli considera queste emozioni come “cinetiche”, tali dunque da suscitare desiderio o ripugnanza, per cui l’emozione estetica, che deve essere statica, e non cinetica, dovrà tendere a creare pietà e terrore ideali. Ma il problema, in Joyce, non deve essere visto solo in rapporto ad Aristotele: in rapporto alla Scolastica e alla filosofia moderna (Kant in particolare) lo esamina approfonditamente Noon (1957: 37-43).

16 *On the Principles of Genial Criticism Concerning Fine Arts*; cfr. Gilbert (1930, ed. 1955: 24 sgg.). Si noti in Coleridge il richiamo all’assenza di interesse cinetico.

17 Che la categoria di immaginazione arrivi a Joyce dalla tradizione romantica è fuor di dubbio; non a caso il termine appare per la prima volta nel saggio su Mangan, nel vivo di una rivalutazione delle possibilità creatrici del poeta e della sua dignità (vedi anche nota 9). In questa sede – ma anche nella conferenza “Arte e vita” (*SE*: 100) l’immaginazione appare come la contemplazione della verità dell’essere; ma l’accento con cui la definizione (di origini classiche) viene proposta è accento romantico, e quando si parla di bellezza come splendore del vero, non si pensa a una verità che, in quanto tale, si risolve in bellezza, ma a una bellezza che, in quanto realizzata, diventa l’unica verità possibile (solo il poeta “è capace di assorbire la vita che lo circonda e di spargerla di nuovo intorno a sé in mezzo a una musica planetaria”; *SE*: 100). È curioso come questi accenti romantici appaiano in un discorso in cui Stephen sostiene la preminenza del temperamento “classico” su quello “romantico”: ma per classicità egli intende la capacità artistica nel suo senso più pieno, la capacità di dar vita a un oggetto impersonale nel quale non si riverberino le nostre emozioni allo stato bruto, ma che sappia diventare “il discorso ritmico di un’emozione che non sarebbe altrimenti comunicabile” (e questo viene ripetuto sia nel saggio su Mangan che nello *Stephen Hero*): il che è un altro modo per proporre una teoria del correlativo oggettivo.

4. L'EPIFANIA: DALLA SCOLASTICA AL SIMBOLISMO

Il concetto (non il termine) di epifania proveniva a Joyce da Walter Pater, e più precisamente da quella *Conclusione* al *Saggio sul Rinascimento* che tanta influenza aveva avuto sulla cultura inglese a cavallo tra i due secoli. Se rileggiamo le pagine del Pater ci accorgiamo che l'analisi dei vari momenti del processo di epifanizzazione del reale procede in modo fortemente analogo all'analisi joyciana dei tre criteri della bellezza. Salvo che, mentre in Joyce l'oggetto da analizzare appare come dato, accettato come stabile e oggettivo, in Pater è vivo il senso del fluire inafferrabile della realtà; non per nulla la celebre *Conclusione* si apre con una citazione di Eraclito.

La realtà è una somma di forze ed elementi che divengono e via via si sfanno, solo l'esperienza superficiale ce li fa parere corposi e fissati in una presenza importuna: “ma quando la riflessione comincia ad esercitarsi su quegli aspetti, essi si dissolvono sotto il suo influsso, la loro forza coesiva par sospesa come per incanto.” Siamo allora in un mondo di impressioni instabili, balenanti, incoerenti: l'abitudine è rotta, la vita consueta si vanifica e di questa, oltre questa, rimangono momenti singoli, afferrabili per un istante e subito svaniti. “Ad ogni momento una perfezione di forma appare in una mano o in un volto; qualche tonalità sulle colline o sul mare è più squisita del resto; qualche stato di passione o di visione o di eccitazione intellettuale è irresistibilmente reale ed attraente per noi – per quel momento solo.” *Irresistibly real and attractive for us – for that moment only*: dopo, il momento è già svanito, ma per quel momento solo la vita ha assunto un valore, una realtà, una ragione. “Non il frutto dell'esperienza, ma l'esperienza stessa è il fine.” E mantenere quest'estasi sarà “il successo nella vita”.

Mentre tutto si scioglie sotto i nostri piedi, ben possiamo cercare di afferrare qualunque passione squisita, qualunque contributo alla conoscenza che con lo schiarirsi di un orizzonte sembri mettere lo spirito in libertà per un momento, o qualunque eccitazione dei sensi, strane tinte, strani colori, e odori curiosi, o opera di mano d'artista, o il volto della

L'esteta inglese *fin de siècle* è tutto in questo ritratto del Pater: teso giorno per giorno a fare un assoluto dell'istante fuggente e squisito. Ora in Joyce questa eredità è abbastanza depurata di tante morbidezze e languori, e Stephen Dedalus non è Mario l'Epicureo: ma l'influenza delle pagine su citate è tuttavia vivissima. Ci accorgiamo così che tutta l'armatura scolastica che Stephen aveva eretto a sostegno della sua prospettiva estetica, ad altro non serviva che a sostenere una nozione romantica della parola poetica come rivelazione e fondazione lirica del mondo, e del poeta come colui che solo può dare una ragione alle cose, un significato alla vita, una forma all'esperienza, una finalità al mondo.

Che l'argomentazione di Stephen, infarcita di citazioni tomiste, tenda a questa risoluzione, è fuor di dubbio. Anzi, solo a questo punto prendono veramente valore le varie sparse affermazioni che si trovano nei discorsi di Stephen (e negli scritti giovanili di Joyce) sulla natura del poeta e dell'immaginazione.

Il poeta è l'intenso centro vitale del suo tempo col quale egli è in rapporto più di qualunque altro essere vivente. Egli solo è capace di assorbire la vita che lo circonda e di spargerla di nuovo intorno a sé in mezzo a una musica planetaria. Quando il poetico fenomeno è segnalato nei cieli [...] è tempo per i critici di verificare se i loro calcoli sono in accordo con l'opera di lui; è il momento per essi di riconoscere che qui l'immaginazione ha contemplato intensamente la verità dell'essere del mondo visibile e che la bellezza, lo splendore della verità, ha cominciato a nascere.¹⁹

Il poeta è dunque colui che in un momento di grazia scopre l'anima profonda delle cose; ma è anche colui che pone questa anima e la fa essere solo attraverso la parola poetica. L'epifania è dunque un modo di scoprire il reale e insieme un modo di definirlo attraverso il discorso. In realtà questa concezione subisce un certo sviluppo dell'argomentazione dello *Stephen Hero* a quella del *Portrait*. Nel primo libro l'epifania è ancora un modo di vedere il mondo, e quindi un tipo di esperienza intellettuale ed emotiva. Di tal genere sono le annotazioni di vita vissuta che il giovane Joyce raccoglieva nel suo quaderno di *Epifanie*, brani di conversazione che servono a fissare un carattere, un tic, un vizio tipico, una situazione esistenziale.²⁰ Sono le visioni rapide e imponderabili che vengono annotate nello *Stephen Hero*; può

trattarsi del dialogo tra due amanti, udito per caso in una sera di nebbia, e che dà a Stephen “un’impressione così acuta da colpirlo”; o dell’orologio della dogana che viene epifanizzato all’improvviso e senza ragione apparente diviene di colpo “importante”.

Importante perché e per chi? Nelle pagine di Pater c’è già una risposta: per l’esteta, nel momento in cui coglie l’evento, al di là di ogni abitudine. Ci sono ancora delle pagine nel *Portrait* che sembrano direttamente ispirate a questa nozione:

Il suo pensiero era un limbo di dubbio e di sfiducia verso se stesso, acceso a tratti dai lampi dell’intuizione, ma lampi di un fulgore così limpido che in quei momenti il mondo gli scompariva ai piedi come divorato dal fuoco e in seguito la lingua gli si appesantiva e i suoi occhi incontravano senza rispondere gli occhi degli altri, perché sentiva che lo spirito della bellezza lo aveva avvolto come in un mantello [...] Stephen si sorprese a osservare a destra e a sinistra parole casuali, stolidamente stupefatto che queste parole si fossero così in silenzio vuotate del loro senso immediato, finché ogni più banale insegna di negozio gli si legò alla mente come un incantesimo e l’anima gli si raggrinzò, sospirando invecchiata.

(D: 226)

L’analisi potrebbe continuare a lungo; talvolta l’immagine è ancor più rapida: la visione del reverendo Stephen Dedalus, il *Mulier cantat*, un odore di cavoli marci: la cosa insignificante *prende rilievo*. Sono questi i casi teorizzati in *Stephen Hero*, i casi in cui quasi pare attuarsi tra l’esteta e la realtà una sorta di tacita intesa, così che la seconda confidi al primo il suo segreto, con un cenno di complicità. E sono questi i casi in cui il *Portrait* si manifesta più chiaramente come il rapporto ironico – e sia pure affettuoso – di quelle esperienze interiori che nello *Stephen Hero* erano ancora l’unico momento, il momento centrale dell’esperienza estetica, identificata con l’esperienza di vita. Ma tra lo *Stephen Hero* e la redazione finale del *Portrait* intercorrono circa dieci anni: in mezzo si pone l’esperienza dei *Dubliners*. Ora ciascuna novella di questa raccolta appare in fondo come una vasta epifania, o comunque il disporsi di eventi che tendono a risolversi in un’esperienza epifanica: ma non si tratta più di una annotazione rapida e passeggera, un rapporto quasi stenografico di esperienza vissuta. Qui il fatto reale, l’esperienza emotiva, vengono isolati e “montati” mediante un’accorta strategia di mezzi narrativi, situati nel punto culminante del racconto, in cui

essi diventano climax, riassunto e giudizio sull'intera situazione.

Così le epifanie dei *Dubliners* appaiono come momenti chiave, momenti simbolo di una data situazione, e pur sorgendo in un contesto di indicazioni realistiche e non costituendo che fatti o frasi normali e comuni, acquistano un valore di emblema morale, di denuncia di un certo vuoto o inutilità dell'esistenza. La visione del vecchio prete morto nella prima novella; la fatuità squallida di Corley col suo sorriso di trionfo mentre mostra la monetina, in *Two Gallants*; il pianto finale del Chandler di *A Little Cloud*; la solitudine di Duffy di *A Painful Case*: sono tutti momenti rapidissimi che si fanno metafora di una situazione morale e in virtù di un accento posto insensibilmente su di essi dal narratore.

Quindi, a questo punto della sua maturazione artistica Joyce pare realizzare quello che l'estetica di *Stephen Hero* prometteva appena:

L'artista che volesse districare con molta esattezza la sottile anima dell'immagine dal reticolato di ben definite circostanze che le stanno attorno, e reincarnarle in artistiche circostanze scelte come più esatte per lei nel suo nuovo ufficio, era il supremo artista.

(SE: 96)²¹

Si comprende allora come nel *Portrait* l'epifania, da momento emotivo che la parola artistica servirebbe al massimo a rimemorare, diventi un'operazione dell'arte che fonda e istituisce non un modo di *esperire* bensì un modo di *formare* la vita. A questo punto Joyce abbandona lo stesso termine di "epifania" perché in fondo esso ricordava troppo un momento di visione, in cui qualcosa si mostra;²² mentre ciò che ora gli interessa è l'atto dell'artista che *mostra egli stesso qualcosa* attraverso una elaborazione strategica dell'immagine.²³ Ora Stephen veramente diventa "sacerdote dell'eterna immaginazione, che trasfigura il pane quotidiano dell'esistenza nel corpo radioso di una vita imperitura" (D: 283). Ora acquista significato l'affermazione dello *Stephen Hero* per cui lo stile classico ("il sillogismo dell'arte [...] il solo processo legittimo tra un mondo e l'altro") è per natura "ansioso di limiti" e ama "piegarsi sopra le cose presenti e attuali e lavorarvi attorno a foggiarle in modo che una pronta intelligenza può andare oltre e penetrare nell'intimo del loro significato, ancora inespresso" (SE: 97). L'arte allora, ancorché registrare, produce visioni epifaniche per far cogliere al lettore la

“inside true inwardness of reality” attraverso la “sextuple gloria of light actually retained”.

L'esempio principe di epifania che appare nel *Portrait* è quello della ragazza uccello: qui non si tratta più di una rapida esperienza annotabile e comunicabile per brevi cenni; qui il reale si epifanizza proprio attraverso l'alta strategia delle suggestioni verbali che il poeta dispiega. La visione, con tutto il suo potenziale di rivelazione di un universo risolto in bellezza, in purissima emozione estetica, acquista il suo pieno rilievo solo nella struttura totale e inalterabile della pagina.

Ma a questo punto, radicalmente, l'ultimo sospetto di tomismo si sfalda, e le categorie dell'Aquinate si rivelano per quel che erano state intese dal giovane artista, una comoda piattaforma di lancio, un esercizio interpretativo stimolante al solo patto di servirsene come punto di partenza per un'altra soluzione. Le epifanie dello *Stephen Hero*, identificandosi con una scoperta della realtà, potevano ancora avere qualche connessione col concetto scolastico di *quidditas*. Ma ora l'artista fonda la sua visione epifanica trascegliendo dal contesto oggettivo degli eventi esperiti fatti atomici che egli collega in nuove relazioni in virtù di una catalizzazione poetica del tutto arbitraria. Un oggetto non si disvela in virtù di una sua struttura oggettiva verificabile, ma si disvela solo perché diventa emblema di un momento interiore di Stephen.

Perché diventa emblema? L'oggetto che si epifanizza non ha, per epifanizzarsi, altri titoli se non quello che di fatto si è epifanizzato. Non è soltanto in Joyce, ma prima e dopo di lui, che la letteratura contemporanea ci offre, pur senza teorizzarli, esempi di tal genere: e sempre notiamo che il fatto mai si epifanizza perché sia degno di epifanizzarsi, ma al contrario appare degno di essersi epifanizzato perché di fatto si è epifanizzato. Apparso in casuale sincronismo, o in vago riferimento non sempre giustificabile, con una disposizione emotiva, o come causa spesso accidentale di essa, la cosa ne diviene la cifra. Se in Proust certe improvvise epifanie hanno almeno ragioni oggettive basate su di un fatto di sinestesia mnemonica (l'analogia tra la sensazione di oggi e quella di ieri provoca il corto circuito e trascina nel suo giro figure, suoni e colori), in pagine invece come *Vecchi versi* di Montale, ad

esempio, la falena che batteva contro la lampada e calava sul tavolo “pazza aliando le carte” non pare aver avuto altro diritto alla sopravvivenza nella memoria di quello della forza, la forza di un fatto che si è imposto ed è sopravvissuto agli altri. Solo dopo che è divenuto gratuitamente importante un fatto epifanico può caricarsi di significati e divenir simbolo.

Qui non si tratta di un disvelarsi della cosa nella sua essenza oggettiva (*quidditas*), ma il disvelarsi di ciò che la cosa vale in quel momento, per noi: ed è il valore conferito in quel momento alla cosa che *fa* effettivamente la cosa. L’epifania conferisce alla cosa un valore che prima di incontrarsi con lo sguardo dell’artista essa non aveva. Sotto questo aspetto la dottrina delle epifanie e della *radiance* si trova nettamente all’opposto della dottrina tomista della *claritas*: in Tommaso un arrendersi all’oggetto e al suo splendore, in Joyce uno sradicare l’oggetto dal suo contesto abituale, un assoggettarlo a nuove condizioni e un conferirgli nuovo splendore e valore per grazia di visione creatrice.

E alla luce di tale affermazione anche l’*integritas* si determina nel suo significato di scelta, di perimetrazione, come avevamo detto, non tanto seguendo i contorni dell’oggetto dato, quanto conferendo contorni all’oggetto eletto. L’epifania è ora il risultato dell’arte che ritaglia la realtà e la rifoggia secondo modi nuovi: l’artista *disentangle* e *re-embodies*. L’evoluzione dagli scritti giovanili, ancora ancorati a un aristotelismo di massima, a questi testi del *Portrait*, è ormai completa.

Se riandiamo a quelli e ripercorriamo rapidamente lo sviluppo dell’estetica giovanile joyciana, ci accorgiamo che nel 1904, nel *Pola Notebook*, Joyce tentava ancora di determinare le fasi della percezione comune e il momento in cui in esse si inseriva la possibilità del godimento estetico, identificando due attività fondamentali nell’atto dell’apprensione: quella della semplice percezione e quella della “ricognizione”, in cui l’oggetto percepito viene giudicato soddisfacente, e quindi bello e piacevole (anche se di fatto è un oggetto brutto – e tuttavia bello e piacevole in quanto oggetto percepito nella sua struttura formale). In questi appunti Joyce è più scolastico di quanto forse non pensi e sfiora l’annosa questione dei trascendentali, vale a dire la domanda se la bellezza sia una qualità coestensiva a tutto l’essere e se pertanto ogni oggetto, in quanto forma attuata in una materia

determinata (e in quanto percepito in queste sue caratteristiche strutturali), non sia perciò stesso bello, sia esso un fiore, un mostro, un atto morale, un sasso, un tavolo. Su queste persuasioni, che Tommaso avrebbe pienamente sottoscritto (e in base alle quali è così difficile discernere nel pensiero scolastico le possibilità di una esperienza estetica privilegiata e diversa dall'esteticità di ogni esperienza quotidiana), Joyce può dunque concludere che “anche l'oggetto più orribile può essere detto bello per la semplice ragione che può essere definito bello a priori in quanto incontra l'attività della semplice percezione” (*Critical Writings*, cit.: 146-148).

La soluzione che Joyce propone, per definire l'esperienza estetica propriamente detta da quella comune, è questa: la seconda attività dell'apprensione ne comporta una terza, quella della “soddisfazione” in cui il processo percettivo si placa e si completa; ora dall'intensità di questa soddisfazione e dalla sua durata, si misura la validità estetica della cosa contemplata. Con questo egli si avvicina ancora una volta alla posizione tomista per cui l'oggetto bello sarebbe quello “in cujus aspectu seu cognitione quietetur appetitus”, e la pienezza della percezione estetica consisterebbe in una sorta di *pax*, di appagamento contemplativo. Ora questa *pax* può essere facilmente identificata col concetto di stasi estetica in cui Joyce risolve, nel *Paris Notebook*, la nozione aristotelica di catarsi (*Critical Writings*, cit.: 144).

Infatti (disinteressandosi a un'altra interpretazione medico-psicologica della catarsi come fatto dionisiaco, purificazione che si attua attraverso la promozione cinetica e parossistica delle passioni per ottenere la purgazione attraverso l'enfasi, a titolo di choc), Joyce intende la catarsi come l'arresto dei sentimenti di pietà e terrore e il sopraggiungere della gioia. È, questa sua, una interpretazione razionalistica del concetto aristotelico, per cui le passioni, sulla scena tragica, verrebbero esorcizzate col distaccarle dallo spettatore e oggettivizzarle nel puro tessuto drammatico dell'intreccio, in un certo senso “estraniandole” e rendendole universali e quindi impersonali. Si comprende come lo Stephen Dedalus, che difenderà tanto vigorosamente l'impersonalità dell'arte, potrà sentirsi attratto da questa interpretazione e farla sua nello *Stephen Hero*.

Ma dagli scritti giovanili attraverso la prima stesura del primo

romanzo sino al *Portrait*, la concezione si muta nella sostanza, anche se nella forma generale appare inalterata. E nel *Portrait* la gioia estetica e la stasi delle passioni diventano “the luminous silent stasis of aesthetic pleasure”. La terminologia carica il concetto di nuove implicazioni, questo piacere statico non è purezza di contemplazione razionale, ma è fremito di fronte al mistero, tensione della sensibilità ai limiti dell’ineffabile: non solo Walter Pater e i simbolisti ma persino D’Annunzio ha sostituito Aristotele.

Infatti l’origine del termine “epifania” diventa chiarissima quando si tenga conto che la prima parte de *Il fuoco* (che Joyce aveva certamente letto) è intitolata appunto *Epifania del fuoco* e quivi tutte le estasi estetiche di Stelio Effrena sono descritte appunto quali epifanie della Bellezza. Ora se andiamo a rileggere le parti del *Portrait* che descrivono le epifanie di Stephen e i suoi momenti di esaltazione estetica, vi troveremo non poche espressioni, aggettivazioni, voli lirici che rivelano una loro indubbia parentela dannunziana. Col che rimane ancora confermata la connotazione decadente della nozione joyciana di epifania e la sua scarsa ortodossia tomista.²⁴

Per giungere a questa nuova disposizione d’animo occorre che fosse avvenuto qualcosa nel meccanismo della percezione estetica e nella natura dell’oggetto contemplato: ed è esattamente quello che si è verificato con la teoria della *claritas* e lo sviluppo dell’idea di epifania. Il piacere non è più dato dalla pienezza di una percezione oggettiva, ma dalla promozione soggettiva di un momento imponderabile dell’esperienza e dalla traduzione in termini di strategia stilistica di quest’esperienza, dalla formazione di un equivalente linguistico del reale. L’artista medievale era servo delle cose e delle loro leggi, servo della stessa opera da farsi secondo regole date: l’artista di Joyce, ultimo erede della tradizione romantica, trae significati da un mondo che altrimenti sarebbe amorfo, e nel farlo si impossessa del mondo e ne diviene il centro.

Così facendo tuttavia Joyce sino alla fine del *Portrait* ha dibattuto una serie di contraddizioni non risolte. Stephen, cresciuto alla scuola dell’Aquinata, rifiuta, insieme con la fede, la lezione del maestro modernizzando d’istinto, senza neppure rendersene conto, le categorie scolastiche. E lo fa scegliendo

quella direzione della cultura contemporanea che più poteva affascinarlo e che infine più lo aveva permeato attraverso letture, polemiche e discussioni. È la concezione romantica dell'atto poetico come atto religioso di fondazione del mondo, anzi di risoluzione del mondo – rifiutato in quanto luogo di nessi oggettivi – nell'atto poetico, e cioè nell'instaurazione dei nessi soggettivi.

Poteva bastare questa poetica a chi si era rivolto alla lezione di Ibsen per trovare un modo di chiarire, attraverso l'arte, le leggi che governano gli eventi umani? a chi era stato nutrito da un pensiero, come quello scolastico, che era un continuo invito all'ordine, alla strutturazione chiara e qualificabile, non all'accento lirico ed evanescente? a chi infine maturava da sempre una vocazione descrittiva, un istinto di scoperta e tipizzazione di caratteri e situazioni (quale si nota nei *Dubliners*) a tal punto da voler dissolvere, nell'impersonalità dell'atto descrittivo, quelle intrusioni della soggettività e dell'emozione che invece nella strategia dell'epifania appaiono come la condizione essenziale per portare a temperatura lirica le esperienze divelte dalle circostanze originarie e riorganizzate sulla pagina? Basta la soluzione del *Portrait* a chi ha rifiutato ogni legame e ogni soggezione per andare "a incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza" e a foggiare nella fucina della propria anima la coscienza increata della razza (*D*: 223)?

In altri termini Joyce, che aveva iniziato la sua carriera di esteta con un saggio dal titolo *Arte e vita* e che nella lezione di Ibsen trovava una soluzione dei rapporti profondi tra parola artistica e esperienza morale, pare nel *Portrait* accettare di questa dicotomia la soluzione decadente della dissociazione, la negazione della vita nell'arte, o meglio l'affermazione che si abbia vita vera solo sulla pagina dell'artista. Se Joyce si fosse fermato al *Portrait*, nulla avrebbe potuto essere rimproverato alle formulazioni estetiche di questo libro e l'estetica di Stephen si sarebbe identificata con quella dell'autore. Ma dal momento che Joyce si pone a scrivere lo *Ulysses*, egli rivela la profonda convinzione che se l'arte è attività formatrice, "disposizione di una materia sensibile e intelligibile a uno scopo estetico," l'esercizio di formazione deve esercitarsi su un materiale ben

determinato, che altro non è che il tessuto stesso degli eventi vitali, delle vicende psicologiche, dei rapporti morali, oltre che di tutta la cultura universale.²⁵ Quindi l'estetica di Stephen non potrà essere completamente l'estetica dello *Ulysses* e di fatto ciò che Joyce enuncia a proposito dello *Ulysses* esce dai confini ben delineati delle categorie filosofiche e delle scelte culturali del giovane artista.

Questo Joyce lo sa, e di fatto il *Portrait* non vuole essere il manifesto estetico di Joyce ma il ritratto di un Joyce che non esiste più quando l'autore termina questo ironico rapporto autobiografico e pone mano allo *Ulysses*.²⁶ Nel terzo capitolo di questo libro Stephen, passeggiando sulla spiaggia, ricorderà con affettuosa bonomia i propri progetti giovanili:

Ricordi le tue epifanie su verdi fogli ovali, profondamente profonde, copie da mandarsi in caso di morte a tutte le più grandi biblioteche del mondo, Alessandria compresa?

(*Ulisse*, trad. it di Giulio De Angelis, Milano, Mondadori, 1960: 59)

18 Trad. it. di Mario Praz in *Pater*, Garzanti, Milano, 1944: 60-65.

19 *SE*: 100; cfr. anche il saggio su Mangan, in *Critical Writings*, cit.: 82-83.

20 Il manoscritto delle *Epifanie* è conservato nella Lockwood Memorial Library dell'Università di Buffalo. I testi sono assai indicativi dell'atteggiamento del giovane Joyce: tra le epifanie più gustose è senz'altro il dialogo tra Joyce e il signor Skeffington, dopo la morte del fratellino di James, Skeffington: "Mi è spiaciuto molto di sentire della morte di suo fratello... spiacente che non lo si è saputo in tempo... poter venire al funerale..." Joyce: "Oh, era davvero giovane... un ragazzo..." Skeffington: "Tuttavia... dispiace..." Indubbiamente il dialogo fonda un carattere, una dimensione umana, ha una sua forza di tipizzazione. In questa sede l'artista non fa nulla per rendere "epifanica" la realtà; registra ciò che ha udito.

21 Si confronti questa frase con una di Baudelaire (*Salon del 1859* IV): "Tutto l'universo visibile non è altro che un vivaio di immagini e di simboli ai quali l'immaginazione dà un posto e un valore relativo; è una sorta di pastura che l'immaginazione deve digerire e trasformare."

22 Noon (1957: 71) ipotizza che la nozione di "epifania" sia arrivata a Joyce attraverso l'interpretazione che della *claritas* tomista dava Maurice De Wulf; non solo, ma che lo stesso termine sia stato suggerito dall'espressione "epifenomeno" che De Wulf usa per indicare la qualità estetica di un fenomeno. Poiché non esistono documenti che comprovino la lettura di De Wulf da parte di Joyce, l'ipotesi è infondata, e rivela il tentativo, presente in Noon, di rendere Joyce più tomista di quanto non fosse. Come vedremo più avanti l'origine del termine "epifania" diventa chiarissima quando si tenga conto del fatto che Joyce aveva letto *Il fuoco* di D'Annunzio ed era stato

profondamente influenzato da questo romanzo (cfr. Ellmann, 1959: 60-61).

23 Per cui si potrebbe decidere di definire *claritas* la situazione tipica dell'arte, mentre l'epifania sarebbe una situazione ricorrente non solo nell'arte, ma anche nella vita (cfr. Tindall, 1950; trad. it.: 154). Per questo quindi nel *Portrait*, dove ormai interessa solo l'arte, non più la vita non ancora filtrata dall'arte, il termine di "epifania" scomparirebbe. La visione ricreata sulla pagina non è tuttavia un rifiuto della vita, ma un ritrarsi dalla vita per riconquistare una forma di autenticità; su questo punto insiste Paci (1953).

24 Vedi sui rapporti col *Fuoco* l'Appendice a questo saggio.

25 Su questa esigenza morale di Joyce e sulla classicità di tale poetica, vedi Goldberg (1961; in particolare il capitolo "Art and Life").

26 Non a caso il titolo del *Portrait* specifica che il ritratto non è dell'artista Stephen – non è cioè di *un* artista – ma dell'Artista, in generale; è il ritratto di una situazione culturale che Joyce maturo riconosce e obiettivizza. Lo *Stephen Hero* era ancora invece una autobiografia e l'autore vi era talmente compromesso che il discorso vi appariva carico di giudizi, spesso svalutativi, pronunciati su Stephen in azione, quasi per dissociare le responsabilità. Questa preoccupazione nel secondo libro non appare più. La materia è depurata, allontanata criticamente.

APPENDICE JOYCE E D'ANNUNZIO

Presso D'Annunzio l'estasi estetica si presenta come *epifania* e come *fiamma*. Il *Word Index to James Joyce's Portrait of the Artist* di Leslie Hancock (1967) ci dice che nel *Portrait* la parola *fire* ritorna 59 volte, *flame*, *flames* e *flaming* 35 volte, *radiance*, *radiant* e *radiantly* 13 volte, *bright*, *brighter*, *brightly*, *brightness* 16 volte. Pochi confronti col testo dannunziano bastano a mostrare come questi termini (o termini analoghi) intervengano nei due autori sempre per qualificare l'emozione.²⁷

Stephen scopre l'armonia delle parole:

Did he then love the rhythmic rise and fall of words better than their association of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was of mind, he drew less pleasure *from the reflection of the glowing sensible world through the prisme of a language manycoloured and richly storied* than from the contemplation of inner word of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose? (299)

Nel *Fuoco* la Foscarina ascolta la parola poetica di Stelio e si sente

attratta in quell'atmosfera *ardente come il campo d'una fucina*; passibile di tutte le trasfigurazioni che l'animatore volesse operare su lei per appagare il suo continuo bisogno di bellezza e di poesia. (15)

E questo appagamento si produce grazie a un linguaggio poetico che come uno specchio (in Joyce un *prisma*) riflette le apparenze:

Dotato di una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate manie della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile. (17)

Per Stephen l'estasi estetica si esprime attraverso immagini solari. Legata al fulgore solare appare una sensazione di leggerezza, espressa dalla sensazione del volo – da cui *libertà*,

potenza e resurrezione, quali metafore dell'attività creatrice. Per Stelio Effrena l'estasi si manifesta ugualmente grazie ad altre metafore solari, la sensazione di leggerezza associa il vento alle vele e di lì sorge la coscienza di una resurrezione, di libertà, potenza e gioia della creazione. Ecco due testi a confronto:

His heart *trembled*: his breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he were *soaring sunwards*. His soul was *soaring* in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and *delivered* of incertitude and made *radiant* and commingled with the element of the spirit. An ecstasy of *flight* made *radiant* his eyes and wild his breath and *tremulous* and wild and *radiant* his windswept limbs [...] His soul has *arisen from the grave* of the boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would *create* proudly out of the *freedom* and *power* of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and *soaring* and beautiful, impalpable, imperishable. (301-302)

Il naviglio virò di gran forza. Un miracolo lo colse. I primi raggi del *sole* trapassarono la *vela palpitante*, *folgorarono* gli angeli ardui sui campanili di San Marco e di San Giorgio Maggiore, *incendiarono* la sfera della Fortuna, coronarono di *lampi* le cinque mitre della Basilica [...] Gloria al Miracolo! Un sentimento sovrumano di *potenza* e di *libertà* gonfiò il cuore del giovine, come il *vento* gonfiò la *vela* per lui trasfigurata. Nello *splendore purpureo* della *vela* egli stette come nello *splendore purpureo* del suo proprio *sangue*. Gli parve che tutto il mistero di quella bellezza gli chiedesse l'atto *trionfale*. Si sentì *capace di compierlo*. "*Creare con gioia!*" E il mondo era suo. (200-201)

Il brano dannunziano richiama peraltro l'eccitazione di Stephen dopo la visione della ragazza uccello:

– Heavenly God! cried Stephen's soul, in an outburst of profane joy.

He turned away from her suddenly and set off across the strand. *His cheeks were aflame; his body was aglow; his limbs were trembling*. On and on and on and on he strode, far out over the sands, singing wildly to the sea, *crying to greet the advent of the life that had cried to him*.

Her image had passed into his soul forever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, *the angel of mortal youth and beauty*, to envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. *On and on and on and on!* (304-305)

E si veda d'altra parte come la Foscarina appariva a Stelio:

Ella a un tratto era divenuta bellissima, creatura notturna foggata dalle

passioni e dai sogni su di un'incudine d'oro, simulacro spirante dei fati immortali e degli enigmi eterni [...] Così in una vastità senza limiti e in un tempo senza fine pareva ampliarsi e perpetuarsi il contorno della sostanza e dell'età umana [...] *I genii stessi dei luoghi consacrati dalla poesia alitavano sopra di lei*, la cingevano di visioni alterne. (140 sgg.)

Del pari la rivelazione della bellezza porta Stelio a una esasperazione di tutti i sensi:

[...] *un desiderio lo aveva preso alla gola con un impeto selvaggio, per non più lasciarlo*. E il cuore gli si gonfiava di quella medesima ansietà che avevano provato entrambi nel vespro navigando su quell'acqua che pareva scorrere per loro in una clessidra spaventosa [...] Così la Vita, l'Arte, il passato irrevocabile e l'eternamente presente, la facevano profonda, multanime, e misteriosa magnificavano oltre i limiti umani le sue sorti ambigue: la eguagliavano ai templi e alle foreste. (143-144)

Queste emozioni provocano una sorta di languore che si manifesta per luci tremule, atmosfere sottomarine, barlumi, immagini di fiori il cui calice sbocci lentamente:

He closed his eyes in the *languor of sleep*. His eyelids trembled as if they felt the vast cyclic movement of the earth and her watchers, *trembled* as if they felt the *strange light* of some new world. His soul was swooning into some new world, *fantastic, dim, uncertain as under sea*, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer, or a *flower*? Glimmering and *trembling* and unfolding, a *breaking light*, an *opening flower*, fit spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and *wave of light by wave of light*, flooding all the heavens with soft flashes, every flash deeper than other. (304)

Egli parlava *con abbandono, fluidamente*, quasi che vedesse lo spirito della donna attenta *farsi concavo come un calice*, per ricevere *quell'onda*, e volesse riempirlo fino all'orlo. Una felicità intellettuale sempre più *chiara* diffondevasi in lui, insieme con una vaga consapevolezza dell'azione *misteriosa* per cui la sua mente si preparava al prossimo sforzo. A tratti, come in un *balenio*, mentre s'inclinava verso l'amica sola e udiva il remo misurare il silenzio saliente dall'immenso estuario, egli intravedeva l'immagine della folla dai volti innumerevoli addensata nell'aula profonda e un *tremito rapido* gli scoteva il cuore. (25-26)

Le metafore del lampo e del bagliore ricorrono sovente – ed è caso mai interessante vedere come Joyce metta in gioco una grande varietà di termini (*flashes, lightnings, glimmers*, ecc.), mentre D'Annunzio usa sovente *lampe*.²⁸ Stelio percepisce come in sogno “intraveduto in *un succedersi rapido di lampi*” (77) e Stephen avverte che il suo pensiero “lit up at moments by the

lightnings of intuition”, ma – altra metafora del fuoco – si tratta di “lightnings of so clear a splendour than in those moments the world perished about his feet *as if it had been fire consumed*”. Così “he felt that *the spirit of beauty had folded him round like a mantle* and that *in reverie at least* he had been acquainted with *nobility*” (307). Del pari Stelio sente che “tale era dunque la tregua misteriosa che la *rivelazione della Bellezza* poteva dare all’esistenza quotidiana delle moltitudini affamate; tale era la misteriosa volontà che poteva *investire il poeta* nell’atto di rispondere all’anima innumerevole interrogante intorno al valore della vita e agognante a sollevarsi *pur una volta verso l’Idea eterna*” (77).

Da tutti questi esempi (e altri se ne potrebbero aggiungere) emerge che il testo joyciano è verbalmente più ricco e contiene ritmi, ripetizioni, invenzioni sintattiche ignote al testo dannunziano. Joyce crea una vera e propria musica verbale, equivalente linguistico della visione epifanica, mentre D’Annunzio si rifà a mezzi retorici più tradizionali, sino a concedersi esempi di estetismo “selvaggio” che oggi non sapremmo come definire, spregiativamente, se non come *dannunziani*: “Ah, io ti possederò come in un’orgia vasta; io ti scrollerò come un fascio di tirsi; io scoterò nella tua carne esperta tutte le cose divine e mostruose che t’aggravano...” Ma è che leggendo Joyce partecipiamo alle visioni di Stephen, mentre leggendo D’Annunzio ascoltiamo un autore che ci racconta come qualcuno (Stelio) ha provato sensazioni che egli (D’Annunzio) ci vuole presentare come eccezionali. Inoltre le estasi dannunziane sono estasi erotiche e ci raccontano di un desiderio di possesso, mentre il Joyce si assiste al prodigio di un linguaggio che per metafore successive rinvia a un processo poetico.

Malgrado queste differenze (che trasformano momenti di *quasi plagio* in una superba variazione su tema), non si può negare l’influenza delle epifanie dannunziane su quelle joyciane, e certamente la lettura del Vate ha rinforzato nel giovane artista una idea della funzione del poeta e della poesia che è ormai distante molte miglia dalle idee del tomista da giovane.

Certe affermazioni dello *Stephen Hero* che definiscono il poeta come il centro vitale della propria epoca, il solo capace di

contemplare la verità del mondo visibile e restituirla come bellezza, splendore del vero, si ritrovano in molti passaggi di D'Annunzio. Per esempio:

E poiché sola nell'universo la poesia è verità, quegli che sa contemplarla a attrarla a sé con le virtù del pensiero, quegli è presso a conoscere il segreto della vittoria sulla vita [...] (68-69) Questi uomini profondi ignorano l'immensità delle cose che essi esprimono. Immersi nella vita con milioni di radici, non come alberi soli ma come vastissime selve, essi assorbono infiniti elementi per trasfonderli e condensarli in specie ideali. (97)

Molte sono le analogie tra le tesi della conferenza su arte e vita che viene riportata in *Stephen Hero* e certi passaggi del *Fuoco*. Nel saggio su James Clarence Mangan si dice che "the spirit which proceeds out of truth and beauty is the holy spirit of joy" e nel *Fuoco* si legge: "e poiché la forza creatrice affluisce alle loro dita come la linfa alle gemme degli alberi, incessantemente, essi creano con gioia" (97).²⁹

Infine, nella professione di fede del giovane artista che conclude il *Portrait*, dopo aver detto di non voler più servire la famiglia, la patria o la chiesa, Stephen dichiara:

O Life ! I go encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul *the uncreated conscience of my race*. (367)

L'osservazione si presenta come l'estratto da un diario, senz'altre spiegazioni. Da dove proviene questa apparizione del concetto di razza come sorgente profonda dell'espressione artistica? Leggiamo D'Annunzio:

Esprimere! Ecco la necessità. La più alta visione non ha alcun valore se non è manifestata e condensata in forme viventi. E io ho tutto da creare. Io non verso la mia sostanza in impronte ereditarie. La mia opera è d'invenzione totale. Io non debbo e non voglio obbedire se non al mio istinto *e al genio della mia stirpe*. (480-481)

L'allusione alla razza o alla stirpe (più coerente con l'ideologia del Vate che con quella del giovane artista) si chiarisce se la si intende come pura reminiscenza letteraria.

Le ascendenze decadenti dell'estetica del giovane Stephen sono dunque ancora una volta riconfermate.

²⁹ I corsivi sono miei, per attirare l'attenzione su espressioni o concetti

analoghi. Per tutte le citazioni che seguono, i rinvii alle pagine sono, per Joyce, all'edizione del *Portrait*, London, Cape, 1948, e per *Il fuoco* all'edizione Il Vittoriale degli Italiani, Mondadori, 1939.

28 Fatto curioso, la traduzione pavesiana (Torino, Frassinelli, 1951) sceglie di preferenza “lampo” per rendere la molteplicità dei termini joyciani, il che farebbe sospettare di una influenza del testo dannunziano sul traduttore.

29 Il saggio joyciano è del 1902 e Joyce aveva certamente letto *Il fuoco* sin dalla sua apparizione nel 1900 (cfr. Ellmann, 1959, 4), definendolo l'opera più importante apparsa nel campo del romanzo dopo Flaubert, come appare anche, sin dal 1901, in *The Day of Rabblement*.

CONFERENZE, PREFAZIONI E ALTRI SCRITTI
DIVULGATIVI

DIECI MODI DI SOGNARE IL MEDIOEVO*

Quale sogno?

Che cosa hanno in comune i personaggi nibelungici di Frazetta con le estenuate creature dei preraffaelliti? Che cosa i paladini di Battiato con la nascita del purgatorio di Le Goff? E se si incontrassero, a bordo di qualche oggetto volante non identificato nei dintorni di Montaignou, Dart Vader e Jacques Fournier parlerebbero lo stesso linguaggio? E se sì, sarebbe il latino? Il latino del vangelo secondo san Lucas?

Come tutti i sogni, anche quello del Medioevo minaccia di essere illogico, e luogo di mirabili difformità. Ce lo hanno detto in molti, e tanto forse basterebbe a non indurci a trattare in modo omogeneo ciò che omogeneo non è.

Ma ogni vertigine di disomogeneità può essere nominata come campo unificato quando esibisca al proprio interno una rete di somiglianze di famiglia. Tra queste occorrerà pure districarsi.

Quando si inizia a sognare il Medioevo? Evidentemente quando, se il Medioevo fosse diurno, il giorno è finito, e inizia la rielaborazione notturna, nelle sue naturali forme oniriche. E poiché, per consenso delle male genti, il Medioevo è la notte, si dovrebbe iniziare a sognarne quando sorge il nuovo giorno e, secondo un noto poemetto goliardico, tra la scoperta dell'America e la presa di Granada (due nomi che il presente ama associare tanto quanto l'amò il passato), l'umanità ilare si risveglia cantando "che sollievo, che sollievo, è finito il Medioevo!" E a quel punto, sia pure ad occhi aperti, incomincia a sognarne.

Badate che in questa mia rapida cavalcata, come si conviene a un buon cavaliere degli evi bui, sarò rapido come il vento, e percorrerò solo le belle terre d'Italia, ché a voler rivisitare le tappe del sogno medievale nell'universo mondo non mi basterebbe la vita, e rischierei di arrivare alla fine del mio cammino senza aver posto le mani sul Santo Graal di una ragionevole conclusione. E dunque si parta.

Quattro secoli di sogni

Iniziano i poeti rinascimentali, che con la dovuta ironia rivisitano le avventure dei paladini, dico Pulci, e Boiardo e Ariosto, ma prima di loro e con minore ironia l'autore dei *Reali di Francia* e del *Guerrin Meschino*. E sulle radici del Medioevo e della sua gloria, ragiona con freddezza filologica Lorenzo Valla (per distruggere un mito, non per celebrarlo né tantomeno per sognarlo, ma in ogni caso rievocando il tempo che fu).

Gioca di rievocazione linguistica medievale il *Baldus*, e l'occhio alla tarda classicità e al Medioevo bizantino volge il Trissino, cantando l'Italia liberata dai Goti. Se il babbo Bernardo canta un Amadigi di Gaula, il figlio Torquato non trova di meglio che far cantare romanze manieristiche a medievalissimi crociati (su cui, certo, egli non ironizza come i suoi maggiori, usandoli dunque in altro senso). Che se poi scrive una tragedia sarà su Re Torrismondo, sovrano dei Goti.

Il Seicento pare poco attento alla restaurazione medievale, come se il concilio di Trento non avesse rivestito di panni barocchi il proprio sogno di una riforma mai avvenuta, ma non dobbiamo guardare solo ai letterati. Che in quest'epoca – anzi da prima – riciclano la filosofia medievale, all'inizio del Cinquecento il cardinal Gaetano (e a tal punto che gli incauti non capiscano mai bene dove abbia terminato di scrivere Tommaso e dove lui inizi), e poi Pedro da Fonseca, e Pietro Ramo, e in epoca barocca Francisco Suarez, per finire col grande Jean Poincot, meglio noto ai neoscolastici come Giovanni di San Tommaso, per non parlare dei nemici di Galileo, meno sciocchi di quanto si creda. E tutti costoro vivono il loro sogno medievale così bene che tutti quanti, a cominciare dai neoscolastici più illustri del nostro tempo, prendono la loro Scolastica controriformistica come Scolastica buona e autentica, e vi attingono a piene mani, disconoscendo il fatto che tutti coloro erano qualcosa di meglio che non degli scolastici in ritardo, e solo oggi si inizia a rileggerli come autori del proprio tempo, che a modo proprio guardavano in avanti.

E che diremo del Settecento razionalista e illuminato? Che del Medioevo inizia la ricostruzione filologica con *Rerum italicarum scriptores* del Muratori, mentre il Bettinelli si affanna, sì, a parlar contro Dante, ma ne parla, e ne parla perché evidentemente

qualcuno ai suoi tempi ne parla ancora, e troppo, a parer suo. Ché poi, se al Bettinelli va storto Dante, non gli va storto il Medioevo, perché nel *Risorgimento d'Italia*, rifacendosi alle scoperte di Muratori, cerca di rivalutare quanto accade nei secoli dopo il Mille.

D'altra parte nello stesso periodo Gasparo Gozzi scrive una difesa di Dante. E il secolo dei lumi finisce, come nel resto dell'Europa, con le *Ossianiche* di Cesarotti. Il romanticismo è alle porte, e la letteratura inglese si sta popolando di castelli e abbazie gotiche. Tra non moltissimo Chateaubriand ci dirà, respirando aria balsamica sotto le volte ogivali di una foresta celtica, che cosa sia il genio del cristianesimo.

A quel punto l'Italia risorgimentale si popola di medievali rivisitati in tutti i generi e in ogni sistema semiotico a disposizione. Canta Pellico una Francesca, Manzoni un Adelchi, suona la buccina del Grossi per i Lombardi alla prima crociata, giura Berchet a Pontida, si batte a Benevento il Guerrazzi, fremente il Prati sulla cena di Alboino re, risfoglia Amari i fatti del Vespro Siciliano, e che fa il De Sanctis tra un esilio e una vittoria, se non lezioni su Dante e saggi sul Petrarca?

Per non dire del *Marco Visconti* e del *Folchetto di Provenza* di Grossi (Folchetto che bello al pari di una rosa in fra le nordiche nebbie viaggia), del *Convinto d'Alboino* di Guadagnoli, del *Castello di Trezzo* di Bazzoni, dei *Beati Paoli* di Felice Bisazza (che non sono settecenteschi come quelli di Natoli, ma del secolo XII, perché anche la mafia ha radici medievali), della *Lega di Lombardia* di Cesare Balbo, delle *Lettere siciliane del secolo XIII* di Santorre di Santarosa, o della pleiade di romanzi e romanzetti di Diodata Saluzzo di Roero, dell'Agrati, o del Bertolotti. Per finire con Carlo Tenca, che cito per le ragioni non ingenuie ma sicuramente sentimentali che alcuni di voi potranno intravedere.

Dunque Tenca scrive nel 1840 *La Ca' dei cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canottiere di Barnabè Visconti*, e così formula la sua prefazione ai lettori:

perché gli episodi sono pur necessari, anzi costituiscono la parte principale di un racconto storico, vi abbiamo introdotto l'esecuzione di cento cittadini impiccati sulla pubblica piazza, quella di due frati abbruciati vivi, l'apparizione di una cometa, tutte descrizioni che valgono per quelle di cento tornei, e che hanno il pregio di sviare più che mai la mente del

lettore [...] Oltre di che l'erudizione vi è sparsa a piene mani, essendoci stato di aiuto in ciò il nostro cronista, il quale pare sia andato razzolando tra le memorie dei suoi tempi, e ne abbia fatto tesoro nella sua storia. Anzi fu sì grande questa sua smania di narrare fatti che raccolse in un anno solo avvenimenti di cinque o sei anni [...]

Rispetto allo stile e alla lingua, che tengono oggidì primato d'importanza, ci siamo sforzati di stare più strettamente che per noi si potesse vicino alla verità [...] Ond'è che al signore e al principe abbiamo posto in bocca un linguaggio fiorito e sentenzioso, adorno di frasi studiate e peregrine, al popolo un parlar basso e ruffianesco, misto di solecismi e d'arzigogoli d'ogni fatta. Anche in ciò i comuni lettori troveranno quella varietà e diremmo quasi screziatura che tanto piace nella comune dei romanzi.

E intanto fremono i palcoscenici di trovatori verdiani e gli amanti dell'Hayez, col cappello da studente del quart'anno, baciano le loro castellane che hanno avuto la ventura di farsi riassettare i damaschi dal trovarobe della Scala. Ma fosse solo Hayez: fanno quadri di argomento medievale Adeodato Malatesta, Ludovico Lipparini, Massimo d'Azeglio, e Faruffini, e Domenico Morelli, e Nicolò Bambino, giù giù sino a De Carolis, quando ormai, altrove, Ruskin e Morris han lanciato la loro moda, e i decadenti francesi mettono nello *shaker* mistico del *sār* Joséphin Peladan e i rosacroce e i templari, per offrire un'alternativa d'avanguardia tradizionale alla nascente tradizione del moderno.

Né si sottrae l'architettura al richiamo del sogno, e mentre Boito scrive sul modello medievale come rifondazione di una logica costruttiva degli edifici, Pelagio Pelagi e Alessandro Sidoli rifanno alla medievale i centri storici, si costruiscono o si ricostruiscono le facciate del duomo di Napoli, della cattedrale di Amalfi, di Santa Croce e di Santa Maria del Fiore, per la gioia del turista non ancora postmoderno, in cerca disperata di autenticità storica. Pietro Estense Selvatico disegna la facciata della cattedrale di Trento, Coppedè il castello Mackenzie, Falcini, Treves e Micheli la sinagoga di Firenze, mentre Edoardo Arborio Mella scrive i suoi *Elementi di architettura gotica* nel 1857.

Non basterà l'unità d'Italia a distogliere poeti e narratori dal sogno medievale: non parliamo di Carducci e delle sue chiese di Polenta, dei suoi San Miniati, del suo sire canuto d'Hohenzollern che pensa tra sé "morire per man di mercatanti che cinsero pur ieri ai lor malpingui ventri l'acciar de' cavalieri", mentre d'alti fuochi Alessandria, su su per l'Appennino illumina la fuga del

Cesar ghibellino, e i fuochi della Lega rispondon da Tortona e un canto di vittoria per la pia notte suona. Ma si intenerisce Pascoli sulla dolce prospettiva di Paolo Uccello e su re Enzo, Verga intesse deliziose novelle minori di stile gotico, Giacosa gioca a scacchi, Benelli fa beffe a cena, Gozzano va per *insulae perditae*, Comparetti ritorna vincitore dalla ingente selva virgiliana.

Perché oggi?

Parleremo allora oggi di moda medievale perché Pederiali o Malerba han scritto i loro romanzi e Battiato ha affidato a discepoli di Eleanor Fini e di Fabrizio Clerici le armature dei suoi pupi palermitani sottoposti a plastica facciale dal chirurgo del Fuori?

Pare, e mi pare, che la moda medievale, e il sogno del Medioevo, attraversi tutta la cultura italiana, ed europea per sovramercato, come già è stato suggerito. E del perché di questa fascinazione molti altri han parlato. Non si sogna il Medioevo perché sia il passato, perché di passati la cultura occidentale ne ha millanta, e non si vede perché non si debba tornare alla Mesopotamia o a Sinhue l'egiziano. Ma è che, ed è stato detto, il Medioevo rappresenta il crogiolo dell'Europa e della civiltà moderna. Il Medioevo inventa tutte le cose con cui ancora stiamo facendo i conti, le banche e la cambiale, l'organizzazione del latifondo, la struttura dell'amministrazione e della politica comunale, le lotte di classe e il pauperismo, la diatriba tra Stato e Chiesa, l'università, il terrorismo mistico, il processo indiziario, l'ospedale e il vescovado, persino l'organizzazione turistica, e sostituite le Maldive a Gerusalemme o a San Jago de Compostela e avete tutto, compresa la guida Michelin. E infatti noi non siamo ossessionati dal problema della schiavitù o dell'ostracismo, o del perché si debba, e necessariamente, uccidere la propria madre (problemi classici per eccellenza), ma di come far fronte all'eresia, e ai compagni che sbagliano, e a quelli che si pentono, di come si debba rispettare la propria moglie e languire per la propria amante, perché il Medioevo inventa anche il concetto dell'amore in Occidente.

Come si distingue la nostra libera propensione verso l'eredità

classica dalla nostra necessaria attenzione all'eredità medievale? Credo che possiamo opporre il modello della *ricostruzione filologica* al modello del *rabberciamento utilitaristico*. L'antichità classica la si ricostruisce, si scavano i fori imperiali, si sostiene il Colosseo che pericola, si ripulisce l'Acropoli: ma non li si riempie di nuovo, una volta riscoperti li si contempla. Invece quanto rimane del Medioevo lo si rabbercia e si continua a riutilizzarlo come contenitore, per porvi qualcosa che non potrà mai essere radicalmente diverso di quel che già vi stava. Si rabbercia la banca, si rabbercia il comune, si rabberciano Chartres e San Gimignano, ma non per venerarli e contemplarli, bensì per continuare ad abitarli. Si paga, se mai, il biglietto per visitare il tempio greco o la galleria dei busti dei filosofi, ma nel duomo di Milano o nella chiesetta del Mille si va ancora ad ascoltar la messa, e si elegge il nuovo sindaco nel palazzo comunale del XII secolo. Si discute se fare eserciti di mercenari o di cittadini coscritti, non sul come ricostruire la legione tebana. Il sogno del Medioevo si esercita sempre su ciò che può e deve essere rabberciato, mai su ciò che si può museificare.

E se pure qualcuno può obiettare che noi viviamo ancora di Aristotele, di Platone e di Plotino, attenti allo sbaglio di prospettiva. Quando li si usa come se fossero dei contemporanei, li si usa e rabbercia come eredità medievale, ché tale è l'Aristotele dei neoscolastici. Che se appena un filologo ce lo restituisce così come era e non come il Medioevo ce lo ha consegnato, questo Aristotele non è più maestro di vita, ma testo per esame. Caso mai, per i migliori, diventa modello di un pensiero possibile, non strumento per pensare oggi nei suoi propri termini. Rabberciava Aristotele il Taparelli d'Azeglio, e fa una storia dei suoi rabberciamenti il Minio-Paluello, e su quella base si può credere ancora a una teoria della sostanza e degli accidenti che ci permette, oggi, di avvicinarci alla mensa eucaristica, ma non appena il severo filologo ricostruisce l'Aristotele perduto e originale, usciamo dal rabberciamento e dall'uso per entrare nel santuario della venerazione accademica.

Dieci tipi di Medioevo

Ma se si torna al Medioevo solo rabberciandolo, mai

ricostruendolo nella sua interezza e autenticità (quale?), allora forse ogni sogno del Medioevo (dal 1492 ad oggi) non rappresenta il sogno *del* Medioevo ma il sogno di *un* Medioevo.

Se ogni sogno del Medioevo è il sogno di un Medioevo, quale sogno e di quale Medioevo parliamo?

Lasciatemi tentare una tipologia dei molti medievali che abbiamo conosciuto – rozza e generica come tutte le tipologie.

1. Il Medioevo come *maniera e pretesto*. Quello del Tasso per intenderci, quello del melodramma. Non c'è reale interesse per un'epoca, l'epoca viene vissuta come “luogo” mitologico in cui far rivivere personaggi contemporanei.

2. Il Medioevo della *rivisitazione ironica*, quello dell'Ariosto forse anche quello di Cervantes. Si torna all'immaginario di un'epoca passata, vista appunto come passata e irriproducibile per ironizzare sui nostri sogni e su quello che non siamo più (“o gran bontà dei cavalieri antiqui...”). Ariosto rivisita il Medioevo come Leone rivisita il West. È il Medioevo della nostalgia, ma si tratta di una nostalgia atea.

3. Il Medioevo come *luogo barbarico*, terra vergine di sentimenti elementari, epoca e paesaggio al di fuori di ogni legge – il Medioevo della Heroic Fantasy contemporanea – ma anche il Medioevo del *Settimo sigillo* e della *Fontana della vergine* di Ingmar Bergman. Nulla vieterebbe che le stesse passioni elementari fossero vissute all'epoca di Gilgamesh, o sulle coste della Fenicia. Il Medioevo viene scelto in quanto spazio buio, *dark age* per eccellenza. Ma in quel buio si desidera vedere luce “altra”. In tal senso, dovunque e in qualsiasi tempo svolga, la Tetralogia wagneriana appartiene a questo Medioevo. Esso è per vocazione a disposizione di ogni sogno di barbarie e forza brutta trionfante, ed ecco perché viene sempre, da Wagner a Frazetta, sospettato di nazismo. È nazista ogni vagheggiamento di una forza, eminentemente virile, che non sappia né leggere né scrivere: il Medioevo, con Carlo Magno che appena sapeva fare la propria firma, si presta mirabilmente a questi sogni di ritorno alla villosità incontaminata. Quanto più peloso il modello, tanto maggiore il vagheggiamento: l'Hobbit sia modello umano per i nuovi aspiranti a nuove e lunghe notti dei lunghi coltelli.

4. Il Medioevo *romantico* che predilige la cupezza del castello

diroccato sullo sfondo del fortunale irto di lampi, abitato da fantasmi di spose violate e assassinate la notte stessa delle nozze. Medioevo ossianico e neogotico, parente prossimo delle efferatezze orientali di Vathek. Medioevo ottocentesco, ma ancora il Medioevo di certa *space opera* in cui l'astronave si sostituisce al torrione.

5. Il Medioevo della *philosophia perennis*. Forse inteso come *escamotage* arguto da Gaetano e da Giovanni di San Tommaso, reso drammaticamente sul serio da una mente piccola come quella di padre Taparelli d'Azeglio, e da una mente grande quale quella del cardinal Mercier e, per ascendere in ordine di grandezza, di Étienne Gilson. Covato con amore, quasi con lussuria, dallo sguardo allucinato di Maritain, con ostinazione conservatrice da Pio XII, in spirito di Heroic Fantasy massmediatica dal crucifero Wojtyła, questo Medioevo presenta aspetti di finezza filologica e altri di dogmatismo antistorico. È infinitamente preferibile, nell'universo cattolico, al falso modernismo dei baroni spiritualisti, che rileggevano Gentile attraverso Rosmini – o viceversa.

6. Il Medioevo delle *identità nazionali*, quale fu quello di Scott e di tutti i risorgimentali, che vedevano negli evi fulgidi della riscossa comunale un modello vincente di lotta contro il dominio straniero.

7. Un Medioevo *carducciano*, tutto restauro, a celebrazione della Terza Italia, un po' falso e un po' filologico, tutto sommato bonaccione e ipocrita, funzionale alla rinascita e allo stabilizzarsi di una nazione in cerca di identità. Ma parente del Medioevo decadente, quello delle estasi di Des Esseintes sui manoscritti della tarda latinità, per intenderci, e di certo dannunzianesimo, e dei preraffaelliti, e di Ruskin e di Morris. E se pongo insieme Carducci e Dante Gabriele Rossetti (con tutto il neomisticismo medievaleggiante dei Fedeli d'Amore e le interpretazioni occultistiche di Dante) è perché, repubblicano l'uno e aristocratico l'altro, entrambi si iscrivono in fondo in un disegno di restaurazione, dove il Medioevo è visto come antidoto alla modernità.

8. Il Medioevo di Muratori e dei *Rerum italicarum scriptores*, un Medioevo non diverso da quello delle *Annales*, salvo che il primo ricostruiva filologicamente un'epoca sulle grandi cronache e

historie e il secondo sui registri parrocchiali, sui registi dell'Inquisizione, sugli atti notarili. Il primo per ritrovare gli avvenimenti; il secondo per ritrovare i comportamenti quotidiani delle folle senza storia e le strutture della vita materiale, ma entrambi intesi a comprendere, alla luce dei nostri problemi e delle nostre curiosità, cosa sia stata un'epoca che non si può ridurre a un cliché e va riscoperta nella sua pluralità, nel suo pluralismo e nelle sue contraddizioni. Fanno parte di questo Medioevo le ricerche strutturali di Viollet-le-Duc, l'iconografia di Mâle e l'iconologia di Panofsky, per non dire di ogni buon studio di ricostruzione filosofica che miri alla comprensione critica più che al riutilizzo passionale. Ma guarda caso, a nessuno di questi studiosi viene in mente di parlare di moda. Si tratta infatti solamente di buon lavoro. O forse sarà perché chi parla di mode di solito questo lavoro non lo conosce.

9. Il Medioevo della *Tradizione*. Luogo in cui ha preso forma (vorrei dire: in modo iconograficamente stabile) il culto di un sapere ben più antico, quello del misticismo ebraico e arabo, e della gnosi. È il Medioevo sincretistico che vede nella leggenda del Graal, nella vicenda storica dei Cavalieri del Tempio, e da questi attraverso la affabulazione alchemica, gli Illuminati di Baviera, sino all'attuale massoneria di rito scozzese, il dipanarsi di una sola e continua storia iniziatica. Acritico e antifilologico, questo Medioevo vive di allusioni e di illusioni, esso riesce sempre e mirabilmente a decifrare, ovunque e con qualsiasi pretesto, lo stesso messaggio. Fortunatamente, per noi e per gli adepti, il messaggio è andato perduto, ciò che rende l'iniziazione un processo senza fine, rosacroce e delizia per i privilegiati che resistono, impermeabili all'abito popperiano della falsificazione, devoti ai paralogismi della simpatia universale. Mistico e sincretistico, esso voracemente ascrive alla propria storia intemporale tutto ciò che non può essere né provato né falsificato.

10. E infine, il Medioevo dell'*attesa del Millennio*, attesa che ha ossessionato in modi diversi ogni secolo, dai circoncellioni ai terroristi, dai fraticelli agli ecologisti. Fomite di molte insanie, quando è stato vissuto con nervi deboli e mente allucinata, nemmeno chi riflette con mente pura e nervi saldi potrà completamente dimenticarlo. Esso ci accompagna, monito e

minaccia, permanente richiamo alla possibilità di un Olocausto, e ci dice di fare attenzione, per saper identificare l'Anticristo quando batta alla porta, sia pure in abiti borghesi, o in divisa militare.

Scegliere il Medioevo di cui si sogna

A questo punto ci si può legittimamente chiedere a quale Medioevo si pensa quando si parla di neomedioevo, di ritorno al Medioevo e di moda medievale. Perché è chiaro che ogni volta si tratta e si tratterà di qualche cosa di diverso, talora auspicabile, talora innocuo, come è innocua la letteratura, purché fatta dai minori, talora insidioso e pericoloso. E occorrerà essere molto chiari nel dire a chiare lettere a cosa si allude quando si celebra un ritorno al Medioevo. Perché il Medioevo o è un'epoca storica che finisce nel 1492, o è la storia del rabberciamento continuo che la nostra civiltà va facendo di quel che accadde tra la caduta dell'Impero romano e la scoperta dell'America. Dire a quale dei dieci tipi di Medioevo si stia ritornando, significa dire chi siamo e cosa vogliamo, se ci stiamo semplicemente divertendo, se vogliamo capire, o se ci prestiamo senza comprendere al gioco di qualche restaurazione.

Quando Roberto Vacca parlò di Medioevo prossimo venturo, egli stava pensando al crollo dei grandi sistemi tecnologici, crollo che avrebbe instaurato un nuovo Medioevo feudale o prefeudale, fondato sulla penuria e sulla lotta per l'esistenza. Risposi allora che il Medioevo era già cominciato, e cioè che non bisogna attendere la guerra atomica per vagheggiare o temere un nuovo Medioevo. Ma il mio Medioevo era inteso come un'epoca di transizione, di pluralità e di pluralismo, di contraddizione tra un impero che nasce, un impero che muore, e una terza società che sta sorgendo. Il mio Medioevo si presentava come un'epoca "interessante", perché era un'epoca di rimescolamento di carte in cui alle grandi penurie si affiancavano le grandi invenzioni, e la prefigurazione di nuovi modi di vita. In questo senso il Medioevo come modello può interessarmi, ma il modello funziona in senso prospettico e, vorrei dire, fondamentalmente ottimistico.

Ma il Medioevo può essere preso anche come modello di una Tradizione che, per definizione, ha sempre ragione. E questo

neomedioevo, prodotto dei mercati dell'assoluto, pavento – e vi invito a demistificare. Usando le parole di un critico, che in piena fioritura neomedievale nell'Ottocento, avendo evidentemente del Medioevo una idea restrittiva che non posso che respingere, tuttavia aveva intravisto il senso negativo di ogni ritorno nostalgico e idealizzante, nutrito di passione anziché di ragion critica.

Così terminerò citandovi Carlo Giuseppe Londonio, un critico che amo perché la via a lui intitolata si stende sotto al mio balcone, in belle simmetrie neoclassiche, fornendomi ogni mattina al risveglio una prospettiva d'alberi vuoi in fiore vuoi nordicamente spogli e intirizziti di brina. Londonio fu, nella controversia che divise classici e romantici, romantico moderato, e quanto fosse moderato nel suo romanticismo lo si vede dal risentito scetticismo con cui, non senza esibire umori prepositivistici, polemizza col sogno del Medioevo che si sognava ai tempi suoi:

Dopo aver esaminato la dottrina nella nuova scuola romantica sotto l'aspetto letterario mi resta a dire qualche cosa dell'influenza morale e dello scopo che essa può avere. Trattasi niente meno che di correggere il mondo e di far rivivere, se fosse possibile, la beata ignoranza, e la feroce anarchia dei tempi della cavalleria. Davvero l'impresa è grande e degna di lode, se non altro, la buona intenzione degli odierni riformatori delle lettere e dei costumi. Ma, sia detto con loro buona pace, Dio ci preservi dal veder realizzate le loro speranze. Che i nostri costumi abbisognino d'ammenda, l'accordo. Ma che dobbiamo farci specchio di quei tempi, questo è quello che non posso concedere. Non v'è volta che io miri sulla vetta dei monti i solitari avanzi di qualche diroccato castello, ch'io non mi senta stringere il cuore e correre per l'ossa un brivido di orrore. Quei merli, quelle torri mi richiamano alla mente quei tempi di barbarie, di depravazione che ora da taluni, nella esaltazione della poetica loro immaginazione, ci si dipingono come l'età dell'oro. Bello è il leggere nelle antiche cronache e nei poemi dei nostri epici le magnanime imprese dei cavalieri erranti, ma quale barbarie, quale anarchia non suppone necessariamente quello stato di società in cui la virtù e l'innocenza, mal difese dalle leggi, erano costrette a porsi sotto la protezione di un privato! Rimontiamo a quell'epoca sfortunata e vedremo l'Europa ricoperta di boschi, di lande, di paludi; le provincie, le città, le famiglie stesse divise da odii eterni, lacerarsi, distruggersi a vicenda; nessun commercio, nessuna comunicazione da nazione a nazione; le scienze e le arti neglette, la giustizia conculcata dalla violenza, la religione deturpata dalla superstizione; i sovrani mancanti di forza per farsi ubbidire dai propri vassalli e per proteggere il popolo contro la loro prepotenza; i baroni sempre in guerra fra loro e concordi solo nell'opporsi alla volontà del

sovrano e al bene dello stato; il popolo avvilito e valutato quanto le bestie da soma; vedremo l'onore, la vita, le sostanze abbandonate alla fortuita decisione del duello e della prova del fuoco e dell'acqua bollente; vedremo l'Europa intera armarsi più e più volte per togliere dalle mani degli infedeli i luoghi consacrati dalle più venerande memorie della nostra religione, e quei campioni della croce, quei modelli di religione, di virtù, d'onore, deturpare con mille scellerataggini il nome cristiano e perir vittime della discordia, della slealtà, della dissolutezza. Se tali sono, come lo sono purtroppo, quei tempi eroici che si propongono alla nostra ammirazione, ben possiamo felicitarci di vivere in questo secolo prosaico e in mezzo all'attuale depravazione. Romantici vogliamo esserlo anche noi italiani, noi figli primogeniti della moderna civilizzazione, noi da cui ebbe forma e splendore l'ancor rozza poesia de' trovatori: romantici sì, ma avversi ai pregiudizi, alla malinconia, alla superstizione; romantici nelle idee, nelle opinioni, negli affetti, ma fedeli all'esempio e ai precetti classici nelle applicazioni delle forme e delle regole d'arte.

(Cenni critici sulla poesia romantica, 1817)

Sottoscriveremmo a quanto Londonio pensa del Medioevo e del primato morale e civile degli italiani? Certo no, altrimenti rileggeremmo lui con lo stesso fervore acritico con cui i suoi amici romantici rileggevano il Medioevo.

Ma sottoscriverei alla sua manifestazione di buon senso lombardo, e tradurrei il suo richiamo in questi termini: sognate il Medioevo, ma chiedetevi sempre quale. E perché.

Quanto la nostra epoca ha forse veramente in comune col Medioevo è al postutto il vorace pluralismo enciclopedico. Va bene, e probabilmente ormai tutti preferiamo la cattedrale di Strasburgo, vagheggiata da Goethe, al tempio malatestiano, se proprio si deve parlare fuori dai denti. Ma Galileo aveva ragione (almeno, Popper ci insegna, sino a che non avrà di nuovo torto) e nessun sogno potrà mai farcelo dimenticare.

Quindi, lunga vita al Medioevo e al suo sogno, purché non sia un sonno della ragione.

Di mostri ne abbiamo generati abbastanza.

* Versione riveduta della relazione tenuta a San Gimignano il 12 novembre 1983 al convegno su "Il sogno del Medioevo". Poi su *Quaderni Medievali*, 21, 1986 e in Eco (1985a).

JOYCE E L'ESTETICA ISPERICA*

Probabilmente sono l'oratore meno adatto per celebrare il Bachelor of Arts di Joyce perché, in un articolo apparso nello *St. Stephen's Magazine* nel 1901 si diceva che Joyce fosse stato corrotto dalle idee che venivano dall'Italia. Ma non sono stato io a chiedere di fare questa commemorazione, e la responsabilità è dello University College. Quanto al titolo della mia conferenza,¹ forse il mio giuoco intertestuale non è dei più acuti, ma sono solo un *playboy of the southern world*.

Mi sento comunque a disagio con il titolo che ho scelto: avrei anche voluto parlare dei tempi in cui Jim, al Conglows Wood College, denunciava la sua età dicendo "I am half past six". Ma non allontaniamoci dall'argomento e occupiamoci di Joyce in qualità di *bachelor*.

Probabilmente voi tutti sapete che in molti studi di semantica contemporanea *bachelor* è diventata una parola magica, da quando è stata ereditata, autore dopo autore, quale sovrano esempio di termine ambiguo che ha per lo meno quattro diversi significati. Un *bachelor* è (i) un maschio adulto non ancora sposato, (ii) un giovane cavaliere al servizio di un altro, (iii) una persona che ha conseguito il primo livello di laurea, (iv) una foca maschio che non riesce ad accoppiarsi durante la stagione degli amori. Tuttavia Roman Jakobson ha fatto notare che, a dispetto delle loro diversità semantiche, questi quattro omonimi hanno in comune una nota di incompletezza o per lo meno di incompiutezza. Un *bachelor* è dunque in ogni caso qualcuno che non ha ancora raggiunto uno stato di maturità. Il giovane maschio non è ancora un marito e un padre maturo, il paggio non è ancora un cavaliere che abbia ricevuto l'investitura, il giovane BA non è ancora PhD e il povero maschio di foca non ha ancora scoperto i piaceri del sesso.

All'epoca in cui lasciò lo University College il nostro Jim era ancora un Joyce incompiuto, in quanto non aveva ancora scritto quelle opere senza le quali Joyce sarebbe rimasto un esordiente

arrogante. Tuttavia vorrei mettere in evidenza che nonostante ciò, alla fine dei suoi studi Jim non era così incompiuto come si vorrebbe credere, e che è stato proprio durante quegli anni che egli ha tracciato lucidamente, nei suoi primi tentativi di scrittura, le direzioni che avrebbe seguito più tardi in età matura.

Jim ha iniziato il suo curriculum nel 1898, imparando l'inglese sotto la guida di padre O'Neill, un patetico seguace della Bacon-Shakespeare Controversy, l'italiano sotto la guida di padre Ghezzi e il francese con Édouard Cadic. Era l'epoca degli studi neotomistici, quelli che spesso mostrano la strada più breve per fraintendere l'Aquinate, ma certamente al College, e prima che nel *Pola* e nel *Paris Notebook*, Jim di Tommaso aveva capito qualcosa. Aveva detto a Stanislaus che Tommaso d'Aquino è un pensatore molto complesso perché ciò che dice somiglia esattamente a ciò che dice la gente comune, o a ciò che essa vorrebbe dire – e questo per me significa aver capito moltissimo, se non proprio tutto, della filosofia di san Tommaso.

Nella sua conferenza *Drama and Life*, letta il 20 gennaio 1900 alla University College Literary and Historical Society, Joyce annunciava la poetica dei *Dubliners*: “Eppure penso che dalla triste monotonia dell'esistenza si possano trarre aspetti del dramma della vita. Il più grande luogo comune, il più morto tra i vivi, può avere una parte in questo grande dramma.”

In “Ibsen's New Drama”, pubblicato il 1° aprile 1900 nella *Fortnightly Review*, possiamo individuare quell'idea fondamentale dell'impersonalità artistica che infine ritroveremo nel *Portrait*. A proposito dell'opera drammatica dice che Ibsen “la vede a intervalli regolari e completi, come da un'immensa altezza, con una visione perfetta e un'angelica imparzialità, con la vista di colui che può guardare il sole ad occhi aperti”, e il Dio del *Portrait* starà “dentro o dietro o al di là o al di sopra l'opera sua, invisibile, sottilizzato fino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie”.

In *James Clarence Mangan*, una conferenza del 15 febbraio 1902, tenuta sempre alla Literary and Historical Society, e poi pubblicata in maggio nel *St. Stephen's Magazine*, troviamo che “la Bellezza, lo splendore della verità, è una graziosa presenza quando l'immaginazione contempla intensamente la realtà del suo proprio essere o il mondo visibile, e lo spirito che procede

dalla verità e dalla bellezza è lo spirito santo della gioia. Queste sono realtà, e queste soltanto sostengono e danno vita". Questa è senza dubbio la prima fonte della nozione di epifania come poi sarà sviluppata nei lavori successivi.

In *The study of language*, un saggio scritto nel corso del primo anno d'università (1898-99), notiamo un'impressionante affermazione che sta alla base della struttura dello *Ulysses*; il giovane autore parla di un linguaggio artistico che sfugga a "quella durezza che è sufficiente solo per espressioni piatte, grazie a un'influenza sovraccarica di ciò che è bello nelle frasi patetiche, una dilatazione di parole, di torrenti di invettive, traslati e varietà di figure, tuttavia preservando, anche nei momenti di maggior emozione, un'innata simmetria".

Nello stesso testo possiamo inoltre isolare un'eco remota del *Finnegans Wake* e della futura lettura di Vico quando Joyce dice che "nella storia delle parole c'è molto che indica la storia dell'uomo, e paragonando il linguaggio di oggi a quello di molti anni fa, abbiamo un'utile dimostrazione dell'effetto delle influenze esterne nell'autentico linguaggio di una razza".

D'altra parte la fondamentale ossessione di Joyce, la ricerca di una verità artistica attraverso la manipolazione di tutte le lingue del mondo, si svela in un altro brano di questo saggio giovanile quando Jim, ancora matricola, scrive che "i gradi più alti della lingua, lo stile, la sintassi, la poesia, l'oratoria e la retorica sono, comunque vogliamo considerarli, i campioni e i rappresentanti della verità".

Se è vero che ogni autore sviluppa un'unica idea seminale nel corso di tutta la sua vita, ciò sembra particolarmente evidente per Joyce: non ancora *bachelor* egli sapeva esattamente ciò che doveva fare: e lo ha detto, anche se in modo informale e piuttosto ingenuo, tra queste mura. O, se preferite, ha deciso di fare della sua età matura ciò che era riuscito a prevedere mentre studiava in queste aule.

Nel primo anno di corso Jim ha meditato sulla rappresentazione delle scienze in Santa Maria Novella e ha deciso che la Grammatica doveva essere la "prima delle scienze". Ha così dedicato gran parte della sua vita all'invenzione di una nuova grammatica e la ricerca della verità è diventata per lui la ricerca di una lingua perfetta.

Nell'anno in cui Dublino viene celebrata quale capitale culturale europea è opportuno riflettere sul fatto che la ricerca di una lingua perfetta era e continua a essere un tipico fenomeno europeo. L'Europa è nata da un unico nucleo di lingue e culture (il mondo greco-romano) e poi ha affrontato la sua frammentazione in diverse nazioni di lingue diverse. Il mondo antico non era preoccupato né del problema di una lingua perfetta né della molteplicità delle lingue. La *koiné* ellenistica prima, e il latino imperiale dopo, assicuravano un soddisfacente sistema di comunicazione universale dal bacino mediterraneo alle isole britanniche. I due popoli che avevano inventato il linguaggio della filosofia e il linguaggio della legge identificavano le strutture della loro lingua con le strutture dell'umana ragione. L'uomo greco parlava *il linguaggio*. Tutti gli altri erano barbari, cioè, in termini etimologici, coloro che balbettavano.

La caduta dell'Impero romano ha segnato l'inizio di un periodo di divisione linguistica e politica. Il latino si è corrotto. I barbari hanno fatto irruzione, con i loro linguaggi e i loro costumi. Metà dei possedimenti romani sono passati ai greci dell'Impero orientale. Parte dell'Europa e l'intero bacino mediterraneo hanno iniziato a parlare arabo. All'alba del nuovo millennio hanno visto la luce le lingue nazionali che ancor oggi noi parliamo su questo continente.

È esattamente in questo momento storico che la cultura cristiana ha incominciato a rileggere le pagine della Bibbia sulla *confusio linguarum* che si era verificata durante la costruzione della Torre di Babele. Solo in questi secoli si è iniziato a vagheggiare la possibilità di riscoprire o reinventare un linguaggio pre-babelico, una lingua comune a tutta l'umanità, capace di esprimere la natura delle cose attraverso una specie di innata omologia tra cose e parole. Tale ricerca di un sistema di comunicazione universale ha assunto forme diverse da allora sino a oggi, c'è stato chi ha tentato di andare all'indietro nel tempo nel tentativo di riscoprire il linguaggio che originariamente Adamo aveva parlato con Dio, chi si è mosso in avanti, tentando di costruire una lingua della ragione dotata di quella perfezione perduta che apparteneva al linguaggio di Adamo. Si è cercato di perseguire l'ideale di Vico, trovare una lingua mentale comune a tutti i popoli. Si sono inventate lingue internazionali come

l'esperanto, si lavora ancora a delineare una "lingua della mente" comune agli uomini e ai computer...

Tuttavia, nel corso di questa ricerca, vi sono stati casi in cui qualcuno ha asserito che la sola lingua perfetta fosse quella parlata dai propri compatrioti. Nel XVII secolo Georg Philipp Harsdörffer aveva affermato che Adamo non poteva parlare che tedesco, poiché solo in tedesco i radicali rappresentano perfettamente la natura delle cose (più tardi, Heidegger dirà che si poteva filosofare solo in tedesco – e, bontà sua, in greco). Per Antoine de Rivarol (*Discours sur l'universalité de la langue française*, 1784) il francese era la sola lingua in cui la struttura sintattica delle frasi rispecchiava l'autentica struttura della ragione umana, e dunque era l'unica lingua logica al mondo (il tedesco era troppo gutturale, l'italiano troppo dolce, lo spagnolo troppo ridondante, l'inglese troppo oscuro).

È ben noto che, in questo College, Joyce è divenuto un devoto di Dante Alighieri e che tale è rimasto per tutta la vita. Tutti i suoi riferimenti a Dante riguardano solo la *Divina commedia*, ma ci sono delle valide ragioni per credere che avesse anche una certa familiarità con le idee di Dante sulle origini della lingua e con il suo progetto di creare un nuovo linguaggio poetico perfetto, così come Dante stesso lo ha espresso nel *De vulgari eloquentia*. In ogni caso Joyce deve aver trovato nella *Divina commedia* dei chiari riferimenti a questo argomento e nel XXVI canto del *Paradiso* una nuova versione dell'antica discussione a proposito del linguaggio adamico.

Il *De vulgari eloquentia* è stato scritto tra il 1303 e il 1305, e dunque prima della *Divina commedia*. Sebbene appaia come una dissertazione dottrinale in realtà è un autocommento nel quale l'autore tende ad analizzare i suoi metodi di produzione artistica che egli stesso identifica implicitamente con il modello di ogni discorso poetico.

Secondo Dante la pluralità delle lingue volgari era stata preceduta, prima del peccato babelico, da una lingua perfetta con la quale Adamo comunicava con Dio e con la quale i suoi discendenti parlavano tra di loro. Dopo il caos babelico le lingue si erano moltiplicate, dapprima nelle varie aree geografiche del mondo e poi entro quell'area che oggi chiamiamo romanza, nella

quale si erano distinte la lingua del sì, la lingua d'oc e lingua d'oïl. La lingua del sì, o italiana, si era dispersa in una molteplicità di dialetti che a volte variavano anche da una zona all'altra della città. Questa rottura era stata dovuta alla natura instabile e incostante dell'uomo, ai suoi costumi e alle abitudini verbali, sia nel tempo che nello spazio. È proprio per compensare questi lenti e inesorabili cambiamenti nel linguaggio naturale che gli inventori della grammatica avevano cercato una specie di lingua inalterabile che rimanesse identica nel tempo e nello spazio, e questa lingua era stata il latino parlato nei secoli del Medioevo nelle università. Ma Dante andava alla ricerca di un italiano volgare e, grazie alla sua cultura poetica e ai suoi contatti di esiliato itinerante, sperimentava sia le varietà di dialetti italiani che le varietà di lingue europee. L'intento del *De vulgari eloquentia* è quello di trovare un linguaggio più dignitoso e più nobile, e per questa ragione Dante procede attraverso una rigorosa analisi critica dell'italiano dialettale. Dal momento che i poeti migliori hanno, ognuno a suo modo, preso le distanze dal loro dialetto regionale, ciò suggerisce la possibilità di trovare un "dialetto nobile", un *vulgare illustre* ("diffusore di luce") degno di prendere posto nel palazzo reale di un regno nazionale, se mai gli italiani dovessero averne uno. Si tratterebbe di un dialetto comune a tutte le città italiane e a nessuna in particolare, una specie di modello ideale al quale i poeti migliori si sono avvicinati e in confronto al quale tutti i dialetti esistenti dovranno essere giudicati.

Dunque, in contrasto con la confusione delle diverse lingue, Dante sembra proporre un linguaggio poetico affine alla lingua di Adamo che corrisponda al linguaggio poetico del quale egli si considera orgogliosamente il fondatore. Questo linguaggio perfetto, al quale Dante dà la caccia come a una "pantera profumata", appare di tanto in tanto nelle opere di quei poeti che Dante considera grandi, sebbene in modo ancora piuttosto informe, non ben codificato e con dei principi grammaticali non del tutto espliciti.

È di fronte all'esistenza dei dialetti, naturali ma non universali, e alla grammatica latina, universale ma artificiale, che Dante persegue il suo sogno di restaurare una lingua edenica che sia allo stesso tempo naturale e universale. Ma diversamente da chi poi

cercherà di ritrovare la lingua ebraica originale, Dante intende ricreare la condizione edenica con un gesto di invenzione moderna. Il volgare illustre, di cui il suo linguaggio poetico deve essere esempio, è il modo con quale il poeta “moderno” guarirà la ferita post-babelica.

Questa audace concezione del proprio ruolo, quale restauratore di una lingua perfetta, spiega perché nel *De vulgari eloquentia* Dante, invece di condannare la molteplicità delle lingue, metta in evidenza la loro forza biologica, la loro capacità di rinnovamento *nel corso del tempo*. È proprio sulla base di questa creatività linguistica che egli si ritiene capace di avviare e inventare una lingua perfetta, moderna e naturale, senza rifarsi a modelli perduti. Se Dante avesse creduto che il linguaggio primordiale coincideva con la lingua ebraica avrebbe deciso senz'altro di apprenderlo e di scrivere nella lingua della Bibbia. Ma a una simile possibilità Dante non ha mai pensato, perché era certo di poter trovare ancora, attraverso un perfezionamento dei vari dialetti italiani, quella lingua universale della quale la lingua ebraica era semplicemente stata l'incarnazione più venerabile.

Molte delle arroganti affermazioni del giovane Joyce sembrano alludere allo stesso compito di restaurare le condizioni di una lingua perfetta attraverso la sua personale invenzione poetica, allo scopo di forgiare “la coscienza increata” della sua razza, una lingua che non sarà arbitraria come il linguaggio comune, ma necessaria e motivata. In questo modo il giovane *bachelor* aveva capito perfettamente, e in modo misterioso, l'idea di Dante, e l'ha perseguita per tutta la vita.

Tuttavia il progetto di Dante, come ogni altro progetto per una lingua perfetta, era quello di trovare un linguaggio che permettesse all'umanità di sfuggire il labirinto post-babelico. Si può, come accadde a Dante, accettare la positiva pluralità delle lingue, ma una lingua perfetta dovrebbe essere chiara ed evidente, non labirintica. Al contrario il progetto di Joyce, nella misura in cui si allontana progressivamente dalla sua prima estetica tomista per avvicinarsi alla visione del mondo espressa in *Finnegans Wake*, sembra essere quello di superare il caos post-babelico non rifiutandolo, ma accettandolo come unica possibilità. Joyce non ha mai cercato di collocarsi davanti o oltre la Torre, egli ha voluto viverci *dentro* – e permettetemi di

chiedermi se per caso la decisione di iniziare l'*Ulysses* dalla cima di una torre non sia un'inconscia prefigurazione dello scopo finale di Joyce e cioè quello di forgiare un crogiuolo *poligluttural* e *multilingual* che rappresentasse non la fine bensì il trionfo della *confusio linguarum*.

Quale può essere stata l'origine remota di tale decisione?

Verso la prima metà del VII secolo d.C. era apparso in Irlanda un trattato di grammatica il cui titolo era *Auraicept na n-Éces* (I precetti dei poeti). L'idea fondamentale di questo trattato è che allo scopo di adattare il modello grammaticale latino all'irlandese si debbano imitare le strutture della Torre di Babele: otto o nove (secondo le varie versioni del testo) sono le parti del discorso, e cioè nomi, verbi, avverbi, e così via, e otto o nove erano gli elementi fondamentali usati per la costruzione della Torre (acqua, sangue, argilla, legno e così via). Perché un simile parallelo? Perché i settantadue dotti della scuola di Feniús Farsaid, che avevano progettato la prima lingua nata dieci anni dopo il caos babelico (e va da sé che questa lingua fosse il gaelico) avevano cercato di costruire un idioma che, come quello originale, fosse non solo omologo alla natura delle cose ma anche in grado di tener conto della natura di tutte le altre lingue nate dopo il caos. La loro proposta era ispirata a *Isaia* 66, 18: "Verrò e radunerò ogni lingua e ogni nazione." Il metodo che avevano usato consisteva nel selezionare il meglio di ogni idioma frazionando, per così dire, le altre lingue, e combinandone i frammenti in una struttura nuova e perfetta. Si è tentati di dire che, facendo questo, essi erano proprio dei veri artisti se, come dice Joyce, "l'artista che volesse districare con molta esattezza la sottile anima dell'immagine dal reticolato di ben definite circostanze che le stanno intorno, e artistiche circostanze, scelte come più esatte per lei nel suo nuovo ufficio, era il supremo artista" (*Stephen Hero*; trad. it.: 96).² Segmentare – che è oggi concetto fondamentale nell'analisi dei sistemi linguistici – era così importante per questi settantadue dotti che (come suggerisce la mia fonte: Poli, 1989) la parola *teipe* usata per "segmentare", e dunque selezionare, modellare, ha indicato automaticamente la lingua irlandese quale *berla teipide*. Di conseguenza l'*Auraicept*, in qualità di testo che definiva questo evento, era stato considerato un'allegoria del mondo.

È interessante notare come una teoria quasi simile era stata espressa da un contemporaneo di Dante, il grande cabalista del XII secolo Abraham Abulafia, secondo cui Dio aveva dato ad Adamo non una lingua specifica ma una specie di metodo, una grammatica universale che, perduta con lo scandalo di Babele, era sopravvissuta tra il popolo ebreo, che era stato così abile nell'usare questa regola da creare la lingua ebraica, la più perfetta delle settanta lingue post-babeliche. Ma l'ebraico di cui parla Abulafia non era un collage di altre lingue, bensì un corpus del tutto nuovo prodotto combinando le 22 lettere originali (i segmenti elementari) dell'alfabeto divino.

Al contrario i grammatici irlandesi non avevano deciso di tornare indietro alla ricerca del linguaggio adamitico, ma avevano preferito costruirne uno nuovo e perfetto, il loro gaelico.

Conosceva Joyce questi grammatici altomedievali? Non ho trovato nessun ferimento all'*Auraicept* nella sua opera, ma sono stato incuriosito dal fatto, riportato da Ellmann, che il giovane Jim, l'11 ottobre 1901, all'assemblea della Student Debating Society, era andato alla conferenza di John F. Taylor dove non solo era stata celebrata la bellezza e la perfezione dell'irlandese, ma era anche stato formulato un parallelo tra il diritto che aveva il popolo irlandese di usare la propria lingua e il diritto che avevano Mosè e gli ebrei di usare l'ebraico come la lingua della rivelazione, rifiutando l'egiziano che gli era imposto. Come sappiamo, l'idea di Taylor è stata ampiamente utilizzata nel capitolo "Aeolus" dello *Ulysses*, dominato dal parallelo tra ebraico e irlandese, e tale paragone rappresenta una specie di complemento linguistico del parallelo tra Bloom e Stephen.

Permettetemi allora di sollevare un dubbio. Nel *Finnegans Wake* (London, Faber, 1939: 356) c'è la parola *taylorised* che Atherton (1950) interpreta come un riferimento al neoplatonico Thomas Taylor. Mi piacerebbe invece poterla interpretare come un riferimento a John F. Taylor. Non ne ho la prova, ma mi sembra interessante che questa citazione si trovi in un contesto (*Finnegans*, cit.: 353 e sgg.) dove Joyce inizia parlando dell'*abnihilisation of the etym*, usa espressioni come *vociferagitant*, *viceversounding* e *alldconfusalem*, e termina con *how comes every a body in our taylorised world to selve out thisthis*, con un riferimento al *primeum nobilees* e alla parola *notomise*. È probabile che l'idea

di inventare linguaggi anatomizzando e tagliando le radici delle parole fosse ispirata da quell'antica conferenza di Taylor accompagnata da qualche indiretta conoscenza dell'*Auraicept*. Ma poiché non esiste una prova testuale di tutto ciò non posso presentare il mio suggerimento che come un'ipotesi allettante, o semplicemente un divertimento personale.

Non esistono prove circa un'eventuale familiarità di Joyce con le tradizioni medievali irlandesi. Nella conferenza *Irlanda, isola di santi e di saggi*, tenuta a Trieste nel 1907, Joyce ha insistito sull'antichità della lingua irlandese, identificandola con quella fenicia. Joyce non era uno storico impeccabile, e durante la conferenza aveva confuso, come se fossero la stessa persona, Giovanni Scoto Eriugena (che era con certezza un irlandese del IX secolo) e Giovanni Duns Scoto (nato a Edimburgo nel XIII secolo, sebbene all'epoca molti fossero convinti che fosse irlandese); inoltre credeva che l'autore del *Corpus Dyonisianum*, che lui chiamava lo pseudo-Areopagita Dyonisius, fosse san Dionigi, santo patrono della Francia – mentre il Dionigi del *Corpus* era stato identificato dalla tradizione medievale con quel Dionigi Areopagita vissuto ai tempi di san Paolo – e, poiché anche questa attribuzione era falsa e non si sa se Dionigi fosse davvero un qualche Dionigi, il vero autore del *Corpus* è comunque uno pseudo-Dionigi Areopagita e non un Dionigi pseudo-Areopagita. Ma allo University College Joyce aveva studiato solo latino, francese, inglese, matematica, filosofia naturale e logica – non filosofia medievale. In ogni caso tutte le analogie tra le rivendicazioni dei grammatici irlandesi e la ricerca di un perfetto linguaggio poetico da parte di Joyce sono così sorprendenti che cercherò di trovare altre associazioni.

Allo scopo di inventare il suo linguaggio poetico Joyce, pur avendo delle idee imprecise circa le antiche tradizioni irlandesi, conosceva piuttosto bene un testo che ha menzionato esplicitamente, per la prima volta, nella sua conferenza triestina sull'Irlanda: il *Book of Kells*.

Joyce aveva certamente visto il libro al Trinity College, ma all'epoca in cui scriveva la sua ultima opera si rifaceva a una riproduzione e cioè a *The Book of Kells, described by Sir Edward Sullivan, and illustrated with twenty-four plates in colour* (2nd ed., London-Paris-New York, Studio Press, 1929; per inciso, Joyce ne

donerà una copia a Miss Weaver per il Natale del 1922). In seguito, mentre la sua cecità progredisce, lavorerà solo su ricordi. Ma già a proposito dell'*Ulysses* affermava che molte delle lettere iniziali del *Book of Kells* avevano la qualità di un capitolo del suo libro e chiedeva esplicitamente di paragonare tutta la sua opera a quelle miniature.³

Presentando il meraviglioso facsimile del manoscritto (vedi Fox, ed., 1990), avevo fatto presente che questo capolavoro dell'arte irlandese era stato preceduto e circondato da un "mormorio" e sono certo che, forse in modo indiretto, Joyce sia stato influenzato da questo mormorio. Due giorni fa ho trascorso un pomeriggio (per la seconda volta in vita mia) nel luogo più magico dell'Irlanda, le Seven Churches of Clonmacnoise, e ancora una volta ho capito che nessuno, anche chi non ha mai sentito parlare dei grammatici irlandesi o dei libri di Kells, di Durrow, di Lindisfarne o di Dun Cow, non può guardare quel panorama e quelle vecchie pietre senza ascoltare il mormorio che ha accompagnato la nascita e la vita millenaria del *Book of Kells*.

Le storie della cultura latina prima del Mille, e particolarmente tra il VII e il X secolo, registrarono lo sviluppo di ciò che è stato denominato "estetica isperica", uno stile emerso e sviluppatosi dalla Spagna alle isole britanniche, toccando anche le Gallie.⁴ La tradizione classica latina lo aveva già descritto (e condannato) definendolo "asiano" e poi "africano", in opposizione all'equilibrio dello stile "attico". Quintiliano, nella sua *Institutio oratoria* (XII, 79) aveva già sottolineato che lo stile perfetto deve mostrare "magna non nimia, sublimia non abrupta, fortia non temeraria, severa non tristia, gravia non tarda, laeta non luxuriosa, iucunda non dissoluta, grandia non tumida". Non solo la retorica romana ma anche quella cristiana antica condannava il *kakózelon* o cattiva affettazione dello stile asiano. Quale esempio di come fossero profondamente scandalizzati i Padri della Chiesa quando erano messi a confronto con gli esempi di questa *mala affectatio*, si veda l'invettiva di san Girolamo (*Adversus Jovinianum* I):

Scriptorum tanta barbarie est, et tantis vitiis spurcissimis sermo confusus ut nec qui loquantur nec quibus argumentis velit probare quod loquitur, poterim intelligere. Totum enim tumet, totum iacet: attollit per se singula, et quasi debilitatus coluber, in ipso conatu frangitur [...] Praeterea sic involvit omnia et quibusdam inextricabilibus nodis universa

perturbat, ut illo plautinarum litterarum ei posit adaptari: “Has quidem prater Sybillam leget memo.” Quo sunt haec portenta verborum?⁵

Una tirata simile può suonare come l’astiosa descrizione, da parte di un tradizionalista, di una pagina del *Book of Kells* o del *Finnegans Wake*. Ma nel frattempo qualcosa doveva accadere: quelle qualità che, secondo la tradizione classica, erano state classificate come vizi, nella poetica isperica sarebbero diventate virtù. La pagina isperica non obbedisce più alle leggi della sintassi e della retorica tradizionale, i modelli del ritmo e del metro vengono violati allo scopo di produrre espressioni dal sapore barocco. Catene di allitterazioni che il mondo classico avrebbe considerato cacofoniche cominciarono a produrre una musica nuova, e Aldhelm di Malmesbury (*Epistula ad Eahfridum*, PL 89, col. 91) si divertiva a costruire frasi nelle quali ogni parola iniziava con la stessa lettera: “Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyrcum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes...”

Il lessico isperico si arricchisce di ibridi incredibili prendendo in prestito termini ebraici ed ellenismi, il testo si appesantisce di crittogrammi ed enigmi che sfidano ogni tentativo di traduzione. Se l’ideale dell’estetica classica era la chiarezza, l’ideale isperico sarà l’oscurità. Se l’estetica classica esaltava la proporzione, l’estetica isperica preferirà la complessità, l’abbondanza di epiteti e di parafrasi, il gigantesco, il mostruoso, l’irrefrenabile, l’incommensurabile, il prodigioso. La stessa ricerca di etimologie inaccettabili condurrà alla dissociazione della parola in elementi atomici che poi acquisiranno significati enigmatici.

L’estetica isperica rappresenterà lo stile dell’Europa di quelle età oscure durante le quali il Vecchio Continente stava subendo un declino demografico, la crisi delle colture, la distruzione delle città più importanti, delle strade, degli acquedotti romani. In un territorio coperto di foreste non solo i monaci, ma anche i poeti e i miniaturisti guarderanno il mondo come un’oscura, minacciosa foresta brulicante di mostri, intersecata da percorsi labirintici. In questi secoli difficili e disordinati sarà dall’Irlanda che la cultura latina sarà riportata nel continente. Ma quei monaci irlandesi che hanno elaborato e preservato per noi quel poco della tradizione classica che erano riusciti a salvare, prenderanno l’iniziativa nel

mondo del linguaggio e dell'immaginazione visiva cercando a tentoni la strada all'interno di una densa foresta, simili ai compagni di san Brandano, che con lui correvano i mari imbattendosi in mostri e *insulae perditae*, incontrando un pesce gigantesco su cui sbarcano scambiandolo per un'isola, un'isola abitata da uccelli bianchi (le anime cadute con Lucifero), fontane miracolose, alberi del Paradiso, una colonna di cristallo in mezzo al mare, Giuda su di una roccia, battuto e tormentato dalla forza incessante delle onde.

Tra il VII e il IX secolo, forse su suolo irlandese (ma certamente nelle isole britanniche) appare quel *Liber monstrorum de diversis generibus* che sembra descrivere molte delle immagini che scopriamo nel *Book of Kells*. L'autore confessa nelle prime pagine che, sebbene molti libri autorevoli avessero già raccontato simili menzogne, non avrebbe mai pensato di proporle di nuovo se "il vento impetuoso delle vostre richieste non fosse giunto inaspettatamente per gettare a capofitto me – impaurito marinaio – in un mare di mostri".

Il numero delle razze di animali marini mostruosi, i quali con corpi smisurati, pari ad alte montagne, squassano le ondate più gigantesche e sommuovono coi torsi le distese d'acqua quasi sradicate dal profondo per spingersi poi verso la foce tranquilla dei fiumi: e nuotando smuovono spume e spruzzi, con gran frastuono. Così schierato, quell'esercito mostruoso e immenso attraversa le gonfie piane azzurre, e spazza l'aria con sferzate di schiume bianchissime, come il marmo. E rovesciando poi con terribili risucchi le acque, già tutte un turbinio per la massa stragrande dei loro corpi, puntano alla spiaggia, così da offrire a chi stia sulla riva a spiarli non tanto spettacolo quanto orrore.⁶

Per quanto l'autore possa essere timoroso nel dire bugie, non può resistere all'abissale bellezza di questa affascinante menzogna perché essa gli consente di tessere un racconto infinito e vario come un labirinto. Egli narra la sua storia con lo stesso piacere con cui, nella *Vita S. Columbani*, è descritto il mare intorno all'isola Hibernia o come nella *Hisperica famina* (un'opera con la quale l'autore del *Liber monstrorum* doveva avere una certa familiarità), aggettivi come *astriferus* o *glauicomus* sono usati per descrivere i marosi (e l'estetica isperica privilegerà neologismi come *pectoreus*, *placoreus*, *sonoreus*, *alboreus*, *propriferus*, *flamminger* e *gaudifluus*).

Sono le stesse invenzioni lessicali elogiate da Virgilio

Grammatico nelle sue *Epitomae* e *Epistulae* (Polara, ed., 1979). Molti eruditi sostengono adesso che questo folle filologo di Bigorre, vicino a Tolosa, fosse in realtà un irlandese, e tutto – dal suo stile alla sua visione del mondo – sembrerebbe confermarlo.⁷ Virgilio è vissuto nel VII secolo e quindi, presumibilmente, cento anni prima della produzione del *Book of Kells*. Citava passaggi da Cicerone e da Virgilio (l'altro, quello vero) che questi autori non potevano aver scritto, ma poi scopriamo, o supponiamo, che egli apparteneva a una cerchia di retori, ognuno dei quali aveva preso il nome di un autore classico. Forse, come è stato supposto, scrive per deridere gli altri retori. Influenzato dalla cultura celtica, visigota, irlandese ed ebraica, descrive un universo linguistico che sembra sgorgare dall'immaginazione di un poeta surrealista moderno.

Afferma che esistono dodici varietà di latino e che in ognuna la parola fuoco può essere diversa: *ignis, quoquihabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton, ustrax, vitius, siluleus, aenon* (*Epitomae* IV, 10). Una battaglia si dice *praelium* perché ha luogo in mare – *praelum* – perché la sua vastità genera la supremazia, o *praelatum*, del meraviglioso (*ibid.*). La geometria è un'arte che spiega tutti gli esperimenti con le erbe e le piante, ed è questa la ragione per cui i medici sono chiamati geometri (*ibid.* IV, 11). Il retore Aemilius ha proclamato elegantemente SSSSSSSSSS. PP. NNNNNNNN. GGGG.R.MM.TTT.D. CC. AAAAAA. IIII VVVVVVVV.O. AE. EEEEEEE. – che dovrebbe voler dire “l'uomo saggio succhia il sangue dalla saggezza e deve essere giustamente chiamato sanguisuga delle vene” (*ibid.* X, 1). Galbungus e Terrentius si sono affrontati in una discussione durata quattordici giorni e quattordici notti per discutere il vocativo di *ego*, e il problema era di somma importanza perché si trattava di determinare come ci si dovesse enfaticamente rivolgere a se stessi (“Oh! ho io ben operato? O *egone, recte feci?*”). Questo e altro ci racconta Virgilio, richiamandoci alla mente il giovane Joyce che domandava se fosse valido il battesimo con acqua minerale.

Ognuno dei testi che ho menzionato potrebbe essere usato per descrivere una pagina del *Book of Kells*, così come una pagina del *Finnegans Wake*, perché in ognuno la lingua fa ciò che nel *Book of Kells* fanno le immagini. Usare parole per descrivere il *Book of Kells* significa reinventare una pagina della letteratura isperica. Il

Book of Kells è una fioritura di forme di animali intrecciate e stilizzate, di piccole figure scimmiesche tra un fogliame inestricabile che ricopre pagina dopo pagina, come all'inseguimento dei motivi sempre uguali di un arazzo laddove – in realtà – ogni linea, ogni corimbo, rappresenta una invenzione diversa. È una complessità spiraliforme che vaga intenzionalmente ignara di ogni regola di disciplinata simmetria, una sinfonia di colori delicati dal rosa al giallo arancione, dal giallo limone al rosso violaceo. Quadrupedi, uccelli, levrieri che giocano col becco di un cigno, inimmaginabili figure umanoidi contorte come un atleta equestre che con la testa tra le ginocchia si contorce fino a formare una lettera iniziale, esseri malleabili e flessibili come elastici che si introducono in un groviglio di *entrelacs*, che spingono le loro teste attraverso decorazioni astratte, che si avvinghiano intorno alle lettere iniziali insinuandosi tra le righe. La pagina non si ferma sotto il nostro sguardo, ma sembra prendere vita da se stessa, non ci sono punti di riferimento, ogni cosa è mescolata con qualsiasi altra cosa. Il *Book of Kells* è il regno di Proteo. E il prodotto di un'allucinazione fredda che non ha bisogno di mescalina o di acido lisergico per creare i suoi abissi, anche perché non rappresenta il delirio di una singola mente ma piuttosto il delirio di un'intera cultura impegnata in un dialogo con se stessa, citando altri Vangeli, altre lettere miniate, altri racconti.

Esso è la lucida vertigine di una lingua che cerca di ridefinire il mondo mentre ridefinisce se stessa con la piena consapevolezza che, in un'età ancora incerta, la chiave della rivelazione del mondo non può essere trovata nella linea retta bensì nel labirinto.

Non è dunque per caso che tutto ciò abbia ispirato il *Finnegans Wake* nel momento in cui Joyce tentava di realizzare un libro che rappresentasse nello stesso tempo un'immagine dell'universo e un'opera per un "lettore ideale affetto da un'ideale insonnia".

Ma anche rispetto all'*Ulysses* Joyce aveva già dichiarato che molte delle iniziali nel *Book of Kells* possedevano il carattere di un intero capitolo del suo libro e aveva chiesto esplicitamente che la sua opera fosse paragonata a quelle miniature.

Il capitolo del *Finnegans Wake* che si riferisce chiaramente al *Book of Kells* è quello chiamato convenzionalmente "The Manifesto of Alp". In questo capitolo è narrata la storia di una

lettera trovata su un mucchio di letame, e la lettera è stata vista come un simbolo di tutti i tentativi di comunicazione, di tutta la letteratura del mondo, e dello stesso *Finnegans Wake*. La pagina del *Book of Kells* in cui Joyce trova maggiore ispirazione è la *tenebrous Tunc page* (folio 124e). Ora, se si consente allo sguardo di vagare su questa pagina di *Tunc*, leggendo simultaneamente, anche se a sbalzi, qualche riga di Joyce, si ha l'impressione che si tratti di un'esperienza multimediale, in cui la lingua rispecchia le immagini delle miniature e le immagini delle miniature risvegliano analogie linguistiche.

Joyce parla di una pagina in cui *every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of the time*. Parla di uno *steady monologue of interiors* dove *a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons* diviene una *Ostrogothic kakography affected for certain phrases of Etruscan stabletalk*, fatta di *utterly unexpected sinistrogyric return to one peculiar sore point in the past [...] indicating that the words which follow may be taken in any order desired*.

Cos'è dunque che rappresenta il *Book of Kells*? L'antico manoscritto ci parla di un mondo fatto di sentieri che si biforcano in direzioni opposte, di avventure della mente e dell'immaginazione che non possono essere descritte. Si tratta di una struttura in cui ogni punto può collegarsi a qualsiasi altro, dove non vi sono punti o posizioni ma solo linee di collegamento, ognuna delle quali può essere interrotta in qualsiasi momento poiché riprenderà immediatamente e seguirà lo stesso percorso. Questa struttura non ha né centro né periferia. Il *Book of Kells* è un labirinto. Questa è la ragione per cui è riuscito a diventare, nella mente eccitata di Joyce, il modello di un libro infinito ancora da scrivere, leggibile solo da un lettore ideale affetto da un'ideale insonnia.

Ma nello stesso tempo il *Book of Kells* (insieme al *Finnegans Wake*, suo discendente) rappresenta il modello della lingua umana e, forse, quella del mondo in cui viviamo. Forse viviamo all'interno di un *Libro di Kells* credendo di vivere nell'*Encyclopédie* di Diderot. Sia il *Book of Kells* che *Finnegans Wake* sono la migliore immagine dell'universo così come viene presentato dalla scienza contemporanea. Sono il modello di un universo in

espansione, forse finito e tuttavia illimitato, il punto di partenza per infinite interrogazioni. Sono libri che ci consentono di sentirci uomini e donne del nostro tempo anche se navighiamo nello stesso periglioso mare che ha condotto san Brandano alla ricerca di quell'Isola Perduta di cui il *Book of Kells* canta in ogni pagina, mentre ci invita e ci ispira a continuare la nostra ricerca per giungere a esprimere in modo perfetto l'imperfetto mondo in cui viviamo.

Jim *the bachelor* non era affatto incompiuto perché aveva visto, sia pure come attraverso in una nebbia, quale fosse il suo compito e ciò che noi dovevamo comprendere, vale a dire che l'ambiguità delle nostre lingue, la naturale imperfezione dei nostri idiomi, non rappresentano il morbo post-babelico dal quale l'umanità deve guarire, bensì la sola opportunità che Dio aveva dato ad Adamo, l'animale parlante. Capire i linguaggi umani, imperfetti e capaci nello stesso tempo di realizzare quella suprema imperfezione che chiamiamo poesia, rappresenta l'unica conclusione di ogni ricerca della perfezione. Babele non è stato un incidente, viviamo nella Torre fin dall'origine, il primo dialogo tra Dio e Adamo è forse avvenuto in *finneganian*, e solo ritornando a Babele e accettando la nostra unica possibilità possiamo trovare la nostra pace e affrontare il destino della razza umana.

Tutta questa storia è iniziata a Dublino, quando un ragazzo ha iniziato a essere ossessionato dalle immagini del *Book of Kells*, e forse da quelle dei libri di Durrow, di Lindisfarne, di Dun Cow...

Once upon the time there was a Dun Cow coming down along the maze
and this Dun Cow that was down along the maze met a nicens little boy
named baby Jim the bachelor...

* Conferenza pronunciata come "A Portrait of the Artist as a Bachelor" il 31 ottobre 1991 allo University College di Dublino per celebrare l'anniversario del conferimento del Bachelor of Arts a James Joyce. La versione inglese appare ora in U. Eco e L. Santoro Brienza, *Talking of Joyce* (University College Dublin Press 1998). Una traduzione italiana di Romana Petri era stata pubblicata in *Leggere* (V, 42, giugno 1992).

1 Il titolo originale era "A Portrait of the Artist as a Bachelor".

2 *Stephen Hero*; trad. it. di Carlo Linati, *Stefano Eroe*, Milano, Mondadori, 1950.

3 Cfr. Ellmann (1959: 559). Per i rapporti tra *The Book of Kells* e *Finnegans Wake* cfr. Campbell, Robinson (1947), Atherton (1960). Cfr. anche la

testimonianza di Gilbert (1957: 33).

4 Per il testo della *Hisperica famina* vedi Herren, ed. (1974 e 1987).

5 Traducendo liberamente: “Vi sono ormai tanti scrittori barbari e tanti discorsi resi confusi da vizi di stile che non si comprende più né chi parli né di che cosa parli. Tutto si gonfia e si affloscia come un serpente malato che si spezzi mentre tenta le sue volute. Tutto si avvolge in nodi verbali inestricabili, e si dovrebbe ripetere con Plauto ‘qui nessuno può comprendere, tranne la Sibilla’. Ma a che servono queste stregonerie verbali.”

6 “Et sunt ferme innumerabilia marinarum genera beluarum, quae tam enormibus corporibus magnorum ad instar montium vastas undarum moles et deseruta funditus contorquent pectoribus maria, dum cursus ad dulcia fluviorum freta dirigunt, et spumosos natando gurgites magno perturbant murmure [...] Et ita enormi membrorum mole agitata tenus litore aeqora tremebundo gurgite verrunt, ut tam spectaculum intuentibus, quam horrore praebeant”. (*Liber monstrorum de diversis generibus*, a cura di Corrado Bologna, Milano, Bompiani, 1977).

7 È singolare che i quattro maggiori codici che hanno tramandato la sua opera provengano da scuole carolingie dove era predominante la cultura irlandese. Cfr. Ferrari (1979).

IL LIBRO DI LINDISFARNE: UNA SPROPORZIONATA PROPORZIONE, E TANTA LUCE*

Come sfogliare le pagine miniate dei Vangeli di Lindisfarne? In modo ingenuo, godendole per quel che sono, oppure cercando di capire l'ambiente in cui nascono e il gusto a cui si riferiscono...

Tommaso d'Aquino aveva sintetizzato i principi dell'estetica medievale in una definizione famosa (tra l'altro, visto che parleremo dell'Irlanda, è quella che è stata ripresa dal primo Joyce per fondare la propria visione dell'arte in *The Portrait of the Artist as a Young Man*):

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt: Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

Il che significa che alla bellezza concorrono tre condizioni o caratteristiche, l'integrità, perché diciamo brutte le cose incomplete, la proporzione, e la chiarezza o splendore del colore.

Tommaso riassume le definizioni che, provenendo dall'antichità classica, erano state riprese in modi diversi dai suoi predecessori lungo i secoli del Medioevo. È intuitivo cosa fosse la proporzione, criterio di origine pitagorica, e quanto all'integrità sovente nei testi medievali si ripete che l'uomo mutilato perde la propria bellezza. In effetti il concetto era più complesso, e per integrità si intendeva che ogni cosa naturale doveva adeguarsi ai limiti precisi fissati dalle leggi della specie, per cui non era bello ma mostruoso un cane delle dimensioni di un elefante, o una mela grande come una zucca – e il criterio veniva esteso anche alle opere d'arte. Quanto alla *claritas*, ne parleremo più avanti.

Ho citato i criteri della bellezza tipici del Medioevo per suggerire che i capolavori dell'arte irlandese e celtica in generale, fioriti nelle isole britanniche negli ultimi secoli del primo millennio, sembrano tradire ogni criterio di proporzione e di integrità.

Già nel mondo latino si era opposto lo stile detto asiano (e poi africano) allo stile attico, e qualcuno ha osservato che si trattava già allora di un dibattito tra una estetica classicistica e una estetica barocca. Per Quintiliano lo stile classico deve tendere al sublime ma non al temerario, alla grandezza ma non all'enfasi, e Vitruvio aveva lamentato che si stessero rappresentando sovente mostri invece che figure chiaramente definite. All'inizio della cultura cristiana san Girolamo si era scagliato contro quello stile in cui "tutto si gonfia e si affloscia come un serpente malato che si spezzi mentre tenta le sue volute" e dove "tutto si avvolge in inestricabili nodi di parole". E, secoli dopo, è nota l'invettiva di san Bernardo contro i mostri che adornavano i capitelli delle abbazie cluniacensi.

Bernardo sembrava opporsi (subendone il fascino) a quelle violazioni dei principi di proporzione e integrità che avevano popolato l'immaginario ellenistico e cristiano invadendo i testi dei bestiari, centinaia di miniature e di *marginalia*, e che apparivano persino sui portali delle cattedrali. Erano – e solo l'elenco può riprodurre il senso di "sproporzione" che animava il mondo della teratologia medievale – gli Acefali, con gli occhi sulle spalle e due buchi sul petto a modo di naso e bocca, gli Androgini, con una sola mammella ed entrambi gli organi genitali, gli Artabanti di Etiopia che vanno proni come pecore, gli Astomati che per bocca hanno un solo forellino e si nutrono con una cannuccia, gli Astomori senza bocca del tutto che si nutrono di soli odori, i Bicefali, i Blemmi senza testa e con occhi e bocca sul petto, i Centauri, gli Unicorni, le Chimere, bestie triformi con testa di leone, la parte posteriore di drago e quella mediana di capra, i Ciclopi, i Cinocefali dalla testa di cane, donne con denti di cinghiale, capelli sino ai piedi e coda di vacca, i Grifoni col corpo d'aquila davanti e di leone dietro, i Ponci con le gambe dritte senza ginocchio, lo zoccolo di cavallo e il fallo sul petto, altri esseri con il labbro inferiore così grande che quando dormono se ne coprono la testa, la Leucrococa dal corpo d'asino, il retro di cervo, petto e cosce di leone, piedi di cavallo, un corno biforcuto, una bocca tagliata sino alle orecchie da cui esce voce quasi umana, e in luogo di denti un solo osso, la Manticora, con tre file di denti, corpo di leone, coda di scorpione, occhi azzurri, carnagione color sangue, sibilo di serpente, i Panozi, con orecchie così grandi che scendono sino alle ginocchia, i Phiti, con colli

lunghissimi e piedi lunghi e le braccia simili a seghe, i Pigmei, sempre in lotta con le gru, alti tre spanne, che vivono sette anni al massimo e si sposano e figliano a sei mesi, i Satiri dal naso adunco con le corna e la parte inferiore caprina, Serpenti con la cresta sul capo che camminano sulle gambe, e tengono sempre la gola aperta dalla quale gocciola veleno, topi grandi come levrieri, catturati da mastini perché i gatti non riescono a prenderli, uomini che camminano con le mani, uomini che camminano sulle ginocchia e hanno otto dita per piede, uomini con due occhi davanti e due dietro, uomini dai testicoli così grandi che arrivano alle ginocchia, Sciapodi, da un'unica gamba con cui corrono velocissimi e che rizzano quando si riposano, per stare all'ombra del loro gradissimo e unico piede.

Dunque, mentre celebrava proporzione e integrità, il Medioevo subiva il fascino dell'immenso e dello sproporzionato. E questo sentimento si impone proprio in quello stile che fiorisce, sia nelle arti che nella letteratura, nelle isole britanniche nella seconda metà del primo millennio, e che è stato definito come *estetica isperica*.

Il testo più celebre che rappresenta l'estetica isperica è la *Hisperica famina*, una serie di composizioni poetiche (probabilmente prodotte come esercizio retorico in qualche *scriptorium* monastico), che contengono descrizioni oggetti, eventi e fenomeni naturali. Nessun lettore abituato al latino classico, e persino a quello della decadenza e dei primi testi cristiani, poteva comprendere questo torrente impetuoso di neologismi nati da etimi ebraici, da radici celtiche e da chissà quali altre influenze barbariche. Basti solo qualche esempio, che mi pare possa evocare, se non immagini precise, l'affollarsi di immagini che si vedono nei Vangeli di Lindisfarne e in altri manoscritti irlandesi come il *Book of Kells*.

Si veda questa descrizione del mare:

Gemellum neptunius collocat ritum fluctus:
protinus spumaticam pollet in littora adsisam
refluamque prisco plicat recessam utero.
Geminum solita flectit in orgium discurrimina:
afroniosa luteum uelicat mallina teminum,
marginosas tranat pullulamine metas
uastaque tumente dodrante inundat freta,
arboreos tellata flectit hornos in arua.

Assiduas littoreum glomerat algas in sinum,
patulas eruit a cautibus marinas,
illitas punicum euellit conchas,
belbecinas multiformi genimine harenosum euoluit effigies ad portum,
fluctiuagae scropheas uacillant aequora in termopilas
ac spumaticum fremet tumore bromum.

Non osando tentare una traduzione italiana, mi attengo a quella inglese di Herren, ed. (1974):

Neptune's flood has a double movement:
continually it propels the foamy tide to the shore
and enfolds it within its ancient womb as it flows backwards.
It directs its customary double motion to a double purpose:
the foamy tide covers the muddy land,
crosses the shore's boundaries in its burgeoning,
and floods vast channels in a swelling tidal wave.
It bends the white ash trees toward the earthen fields,
heaps up mounds of algae on the shore of the bay,
uproots open limpets from the rock,
tears away purple-coloured conchs,
spins the bodies of beasts toward the sandy harbour in great profusion;
the billowing waters undulate toward the canyons of rock,
and the foaming storm roars as it swells.

E, per arrivare ai Vangeli di Lindisfarne, questa descrizione di una tabella per scrittura (e di nuovo mi attengo alla traduzione Herren):

De tabula

Haec arborea lectis plasmata est tabula fomentis,
quae ex altero climate caeream copulat lituram.
Defidas lignifero intercessu nectit colomellas,
in quis compta lusit c < a > el[l]atura.
Aliud iam latus arboreum maiusculo ductu stipat situm,
uaria scemicatur pictura,
ac comptas artat oras.

About the Writing Tablet

This wooden tablet was made from choice pieces;
it contains rubbing wax from another region;
a wooden median joins the little divided columns,
on which lovely carving has played.
The other side has a somewhat larger area of wood;
it is fashioned with various painted designs
and has decorated borders.

Edgar De Bruyne (1946) nella sua monumentale storia dell'estetica medievale si sofferma a lungo sullo stile isperico nell'Alto Medioevo e riporta un verso della *Hisperica famina* dove, per descrivere un empito di gioia, si dice *Ampla pectoralem suscitatur vernia cavernam*, "un'ampia gioia solleva le caverne del mio petto". Egli collega queste pagine al monito oraziano sui pericoli dell'unire a una testa umana una cervice equina e pone un parallelo tra questi esercizi verbali e gli *entrelacs* delle miniature irlandesi. Vede subito questa violazione di proporzione e integrità in uno stile in cui il dettaglio diventa essenziale e dove una ricchezza esuberante di linee decorative si impone non per mettere in rilievo il tema del testo che commentano, ma per amore di se stesse, e fa capire (anche se non dice) che qui ci troveremmo di fronte alla sola manifestazione medievale di quel principio dell'*arte per l'arte*, dell'arabesco fatto per amore dell'arabesco, che a noi sembra piuttosto criterio moderno.

Dobbiamo dire che De Bruyne, che ha evidenti preferenze per uno stile classico, rimane sconvolto e turbato, almeno quanto san Bernardo, da questi labirinti visivi dove ci si perde come in una foresta (forse la "selva oscura" in cui si perderà secoli dopo Dante Alighieri), e li paragona appunto ai labirinti verbali dei testi isperici, dove si moltiplicano gli epiteti come nella miniatura si accumulano le curve sinuose, gli avvolgimenti serpentiniformi da cui emergono forme zoomorfe ed umanoidi, uccelli, gatti quasi attoniti, code. "L'enigma verbale che si nasconde sotto la perifrasi è ricordato nelle miniature dall'enigma plastico che si sviluppa lungo curve interminabili". E cita il giudizio di Angelo Mai che nell'introdurre l'*Hisperica famina* nella *Patrologia Latina* (PL 90, col. 1188) parla di "stylus autem operis tumidus, abnormis, exorbitans, obscurus ac saepe inextricabilis".

Infine, molti hanno visto nella miniatura irlandese non solo la sproporzione, ma anche la mancanza di *integritas*. Uno storico insigne come Richard Hamann¹ annotava come al gusto della composizione organica nella miniatura irlandese si sostituisca quello di una ripetizione indefinita di segni geometrici, "invece di costruire un tutto coerente e organizzato".

Quello che colpisce in questi giudizi è che paiono dimenticare come nelle miniature l'*entrelac* sia invece un capolavoro di proporzione. Per il lettore curioso che rimarrà affascinato dai

labirinti del libro di Lindisfarne consiglieri di andare a cercare su Internet la voce “entrelacs”: troverà diversi siti dove si forniscono istruzioni e modelli geometrici per la costruzione di *entrelacs*, e vedrà come al di sotto di quel fiorire di volute apparentemente senza regola si cela invece una serie di schemi matematici molto rigorosi, così che risulta possibile comporre *entrelacs* intricatissimi anche col computer. Questo non per ridurre l'immaginazione dei miniatori di Lindisfarne a pura informatica, ma per dire che (come si era suggerito) ogni epoca aveva il proprio criterio di proporzione e pertanto anche la miniatura d'Irlanda e di Northumbria non violava questo criterio, ma lo realizzava a modo proprio.

E d'altra parte anche De Bruyne, al di là del suo rifiuto dovuto a radicate preferenze di gusto, non riusciva a sottrarsi all'incantesimo di questo “beau chaos”, di questo “torrent capricieux”, di questo “desordre élémentaire et pourtant rythmé comme les vagues de la mer, les souffles du vent, le fracas de la tempête”. Questo mare è fatto di cristalli di neve.

Perché De Bruyne vedeva bello il caos? Perché in queste miniature si realizza al massimo grado il terzo criterio della bellezza, la *claritas* ovvero la *suavitas coloris*.

Il Medioevo era innamorato dei colori semplici, nitidi, squillanti, e le miniature di Lindisfarne sono un trionfo del colore dove le tinte sono allo stato elementare ma sfolgorante diventa il loro accostarsi, contrastarsi, comporsi in una sinfonia di rossi, azzurri, gialli, bianchi e verdi, dove lo splendore si genera dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che avvolga le cose dall'esterno o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura. Qui la luce sembra irradiarsi dalla pagina, e sfolgora come gemme che brillano su di un calice di bronzo, come le piastre un serpente mostruoso e terribile.

Io credo che chi sfoglia questo libro senza intenti filologici, potrebbe trovarsi ad avvertire le stesse emozioni di Des Esseintes, il protagonista di *À rebours* di Huysmans, quando pone su un sontuoso tappeto la sua tartaruga diventata monile artificiale. Per chi non la conosce, o non la ricorda, la storia è questa.

Des Esseintes si era chiuso nella sua dimora di campagna per isolarsi dal mondo e concedersi ogni voluttà decadente, in un

universo puramente artificiale da cui la natura è stata esclusa e dominava solo il gusto dell'arte per l'arte. Dopo essersi inebriato sul sapore corrotto del latino della decadenza e dei primi secoli cristiani (ignorando, ahimè, lo stile isperico) si era appassionato a un tappeto orientale, e seguendo il luccichio dei suoi riflessi argentei che sorgevano dalla trama gialla e violetta della lana, si era detto che sarebbe stato bello porre su quella superficie qualche cosa che si muovesse e rinvigorisce la vivacità delle sue tinte. Aveva dunque acquistato una grande tartaruga marina e ne aveva fatto dorare il dorso.

Dapprima si era compiaciuto di questo effetto, come se avesse visto un rutilante scudo visigoto dalle squame imbricate da un artista barbarico. Ma poi aveva deciso che bisognava ancora rinvigorisce quella corazza e, prendendo a modello uno sciame di fiori da un disegno giapponese, aveva deciso di incastonarvi delle pietre preziose. Aveva scartato subito il diamante, troppo comune e borghese, e per le stesse ragioni gli smeraldi e i rubini, il topazio, l'ametista e lo zaffiro. Si era dunque posto a cercare pietre più rare, e credo che il risultato finale debba venir lasciato in francese, perché i nomi preziosi di quei minerali (forse intraducibili) evocano le tinte che egli voleva realizzare:

Les feuilles furent serties de pierreries d'un vert accentué et précis: de chrysobérils verts asperge; des péridots vert poireau; d'olivines vert olive; et elles se détachèrent de branches en almadine en ouwarovite d'un rouge violacé, jetant des paillettes d'un éclat sec de même que ces micas de tartre qui luisent dans l'intérieur des futailles. Pour les fleurs [...] il usa de la cendre bleue [...] Il choisit exclusivement des turquoises de l'Occident, des pierres qui ne sont, à proprement parler, qu'un ivoire fossile imprégné de substances cuivreuses et dont le bleu céladon est engorgé, opaque, sulfureux, comme jauni de bile. Ce fait, il pouvait maintenant enchâsser les pétales de ces fleurs épanouies au milieu du bouquet, de ses fleurs les plus voisines, les plus rapprochées du tronc, avec des minéraux transparents, aux lueurs vitreuses et morbides, aux jets fiévreux et aigres. Il les composa uniquement d'yeux de chat de Ceylan, de cymophanes et des saphirines. Ces trois pierres dardaient en effet, des scintillements mystérieux et pervers, douloureusement arrachés du fond glacé de leur eau trouble [...] Et la bordure de la carapace? [...] Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge acajou; l'aigue marine, vert glauque, le rubis-balais, rose vinaigre, le rubis de Sudermaine, ardoise pâle.

Arrestiamo la descrizione di questo raffinato lavoro d'oreficeria

decadente. L'effetto finale era ormai soddisfacente per Des Esseintes, quando nel giro di qualche giorno la tartaruga, oppressa da tanta ricchezza minerale, era morta. Salutiamo Des Esseintes e non facciamoci prendere dai suoi languori da basso impero. Morta la tartaruga e scomparso il tappeto di Huysmans, ci rimangono le pagine dei Vangeli di Lindisfarne, e credo che potremmo sentirci autorizzati a sfogliarle con lo stesso gusto del meraviglioso, anche se non sono state immaginate da esteti malati d'estetica ma da monaci intesi soltanto a celebrare la parola divina.

D'altra parte si potrebbe fantasticare su queste miniature vedendovi invece l'equivalente di un altro capolavoro dell'immaginazione irlandese, come se fossero la traduzione visiva del *Finnegans Wake* di Joyce (che da pagine del genere era stato ispirato).²

Ma forse è meglio tornare nei paesi e nel clima in cui queste pagine sono state miniate e cercare di ritrovarne intatto il profumo, la gioia per la *claritas*, il senso avventuroso di una incontenente proporzione. Si scoprirà anche che in queste pergamene si realizza, nel modo proprio dell'immaginazione isperica, un principio di *integritas*: il libro miniato rappresenta un modo organico di alternare le immagini quasi realistiche degli evangelisti a un gioco solo apparentemente decorativo di motivi geometrici e fantastici che hanno la stessa funzione dei calici e delle patene tempestati di gemme, dei paramenti damascati, dei reliquiari d'avorio o d'argento, tutti modi molto medievali e monastici di cantare le lodi di Dio e del testo sacro. Organicamente perfetta è dunque questa cerimonia quasi liturgica fatta di parole mormorate in preghiera e di canti, di luci e di sacra messa in scena.

E avverrà forse che (mi si scusi se per mantenere intatta la citazione violo le regole della sintassi) *ampla pectoralem suscitavit vernia cavernam*.

* Versione ridotta di un testo scritto per l'edizione Faksimile Verlag del *Book of Lindisfarne*.

1 *Geschichte der Kunst*, Berlin, Knauer, 1932.

2 Si veda al proposito in questo volume il saggio dedicato a Joyce e all'estetica isperica.

RIFLESSIONI SULLE TECNICHE DI CITAZIONE NEL MEDIOEVO*

Quando Liutprando di Cremona si reca ambasciatore a Costantinopoli sin dall'inizio non è ben disposto verso i bizantini, e se lo fosse stato essi si erano subito fatti in quattro per dispiacerli. Che non fosse ben disposto ce lo dice il modo in cui parla dell'imbevivibile vino dei greci, impermeabile come pare alle delizie del resinato, e il ritratto che ci dà di Niceforo Foca, che certamente bellissimo non doveva essere, ma forse neppure così mostruoso come ce lo descrive Liutprando,

pygmaeum, capite pinguem atque oculorum parvitate tapinum, barba curta, lata, spissa et semicana foedatum, cervice digitali turpatum [...] colore Aethiopem, "cui per mediam nolis occurrere noctem", ventre extensum, natibus siccum, coxis ad mensuram ipsam brevem longissimum, cruribus parvum, calcaneis pedibusque aequalem [...] pallido ornamento indutum, Sicioniis calceamentis calceatum, lingua procacem, ingenio vulpem, periurio seu mendacio Ulyxem.¹

Ma per una serie di osservazioni dobbiamo forse dargli credito. Ed è che, arrivando a quella capitale celebrata per il suo sfarzo e le sue ricchezze, si avvede che imperatore e dignitari portano vesti vecchie, malandate e scolorite. Non solo il popolo ma anche gli ottimati erano rivestiti di tuniche bucherellate per la troppa vetustà. È inutile, anche tra gli splendori di Bisanzio l'alto Medioevo era epoca di penuria e non si gettava un abito, fosse pure di gala, sino a quando non andasse definitivamente in brandelli. D'altra parte è stato rilevato quanto dispendiosamente irrilevanti fossero i miracoli di cui parlano le leggende medievali, visto che ci voleva l'intervento di un santo per ripescare al contadino il falchetto caduto nel pozzo: ma non poteva essere altrimenti in secoli in cui il ferro era divenuto cosa rara, per cui bisognava usare e riusare gli oggetti sino all'estinzione. Il che basta a qualificare quei secoli, almeno per quanto riguarda la cultura materiale, come secoli dominati dalla pratica del reimpiego.

Tuttavia, non essendo esperto di cultura materiale, e tanto meno dell'alto Medioevo, bensì caso mai di problemi semantici, mi porrò in questa sede alcune questioni circa il senso del termine "reimpiego", sia che esso sia usato per la cultura materiale sia che lo si impieghi (e reimpieghi), non so ancora quanto metaforicamente, per la cultura detta "alta", e cioè per quell'abito medievale di riutilizzare un tesoro di citazioni e altri materiali classici (tra l'altro, anche la relazione di Liutprando è un bell'esempio di frenesia citatoria, quasi un collage di luoghi classici), e di riciclare continuamente idee e parole di *auctoritates* millenarie o secolari, con una certa disinvoltura, senza troppe preoccupazioni filologiche, poiché l'autorità aveva un naso di cera.

Ho passato l'infanzia durante la guerra, e dunque in un'epoca di penuria anch'io, e sono stato testimone dei molti usi che si possono fare di una giacca. Una giacca può essere anzitutto passata di padre in figlio, e parleremo in tal caso di *uso prolungato*, come accadeva per i bizantini di Liutprando. Diciamo subito che l'uso prolungato non c'interessa, se non nella misura in cui, a passare di padre in figlio una scarpa, prima o poi occorrerà risuolarla, e allora entriamo nella tematica del reimpiego. Parimenti non credo debba interessarci quella pratica che oggi chiamiamo riciclaggio e che è antichissima. Si *rifondevano* da sempre oggetti di metallo, già nel basso Medioevo una veste, ormai ridotta a straccio, potrà venir trasformata in *pergamino de pano* ovvero carta, e oggi raccogliamo, per riciclarle, le bottiglie di plastica. Tuttavia il riciclaggio è reimpiego di materia informe, non di forme, e cioè di oggetti più o meno riconoscibili, e in tal senso non mi pare ci debba interessare oggi.

Reimpiego invece abbiamo quando una giacca viene rivoltata, e nessuno si stupiva ai miei tempi che le giacche dei ragazzi avessero l'asola a destra, poiché appunto si trattava di reimpiego della giacca paterna. La stessa giacca poteva poi essere reimpiegata per *rammendo*, potenzialmente invisibile, sino a sfociare nel *rattoppo*, assai meno accettabile dalle classi medie.

Se la giacca avesse dovuto essere trasformata in giacca a vento, per lavorare d'inverno in collina, poteva essere reimpiegata per *rabberciatura*, inserendovi elementi che originalmente avevano un'altra funzione, per esempio stringhe da scarpe per serrarne

ermeticamente il collo alzato, o sacche d'altro tessuto applicate a guisa di tasconi. Infine questa giacca, ormai defunta in quanto tale, poteva essere unita a pezzi d'altre giacche o altri manufatti, per farne una coperta, e si aveva in tal caso il reimpiego per *patchwork* (che non è ancora rifusione bensì collage).

Non dovremmo neppure considerare quella forma moderna di reimpiego filologico che è il *restauro*, dove gli elementi sostituiti possono persino eccedere quelli conservati, ma si considera originale l'oggetto perché di esso si è conservata la forma che aveva un tempo. Tuttavia esistevano in passato forme di *restauro inavvertito*. Il modello mitico di questa pratica è quello della nave di Teseo, su cui si sono affannati, almeno da Hobbes in poi, logici e metafisici interessati al problema dell'identità e dell'indiscernibilità degli identici. Ammesso che la nave di Teseo abbia subito nel corso delle sue innumeri navigazioni numerose riparazioni, ora la sostituzione di un albero, ora di una parte del fasciame, ora delle ancore, ora del ponte e così via, saremmo ancora davanti alla nave di Teseo quando questo scafo non avesse più alcun elemento originario, ma fosse in effetti composto da altri elementi perfettamente simili ai precedenti, via via sostituiti nel corso dei secoli? Le discussioni contemporanee propendono a eleggere a condizioni minime d'identità (a) la persistenza degli stessi rapporti formali, (b) la gradualità non interrotta della serie dei cambiamenti e (c) il riconoscimento legale continuo (cfr. Eco, 1997: 280-284). Il Medioevo è popolato di navi di Teseo di cui sono stati dimenticati gli innumerevoli restauri, dato che non erano intesi come restauro, ma come normale *rammendo*, idealmente invisibile.

Ma torniamo al reimpiego per *patchwork*, che invisibile non è, perché con questa tecnica ci stiamo avvicinando a quella pratica celebrata da Lévi-Strauss che è il *bricolage*, in cui il *bricoleur*, pescando da un tesoro di elementi preesistenti, compone "avec les moyens du bord" strumenti e macchine asmatiche e cigolanti, in cui la forma dell'oggetto reimpiegato non scompare, ma ne viene trasformata la funzione originaria – e del nuovo oggetto è visibile la natura composita, anche se si fa fatica a riconoscerne i componenti. Scelta di *bricolage* potrebbe essere usare la tunica di Niceforo Foca come bandiera, issata su un tronco d'albero che fungesse da palo o da asta. Dove il problema è se chi segue la

bandiera si rende conto che originalmente doveva essere una tunica, e ne trae materia di riflessione (tanto più se la tunica fosse quella inconsueta di Cristo, che vivrebbe del suo essere bandiera e reliquia al tempo stesso), o lo dimentica (preso da entusiasmo vessillifero), oppure non se ne accorge, perché nel frattempo la tunica è ulteriormente scolorita e nel fluttuare al vento ha perduto i contorni originari.

Il Medioevo ci offre esempi di uso continuato sino all'usura di tutto il repertorio di idee della cultura classica o della tradizione biblica: volendosi eredi dei due mondi, di Mosè come di Aristotele, i medievali eleggevano a motivo di orgoglio e di identificazione il fatto di vivere una cultura della continuità in cui, pur essendo nani che vedevano al di là di quanto avessero visto i giganti, era sulle loro spalle che si sostenevano, non rinnegandone la lezione.

Ma così come una scarpa non può passare di padre in figlio senza subire qualche risuolatura, questa cultura della continuità viveva in effetti di risvolti, rammendi, rattoppi e via dicendo, salvo che li ignorava, assumendo implicitamente che essi non alterassero la natura dell'oggetto intellettuale originario. Basterebbe pensare alle operazioni di rabberciamento e aggiunta che ogni amanuense e ogni scoliaste facevano di un testo precedente, sempre presentandolo come l'originale. Ogni testo tradizionale era per i medievali una nave di Teseo, sino a che non sono arrivati i filologi moderni a scoprire che di navi ve n'erano molte, ma una sola era l'archetipo da ritrovare o inferire.

La cultura medievale inizia con la celebrazione mistica di una operazione di *patchwork*. Di fronte all'insorgere delle lingue romanze e germaniche il Medioevo, ai suoi albori, avverte il *vulnus* della maledizione babelica, ignorato sino a che il latino o il greco funzionavano come lingue veicolari, sia per il sapere che per il potere. Nasce così l'utopia del ritrovamento di una lingua perfetta, che putativamente dovrebbe essere l'ebraico di Adamo ma che di fatto, e per secoli (si veda il *De vulgari eloquentia* dantesco), vien identificata con la propria, novissima. Ed ecco che nel VII secolo appare una prima traccia del nostro tema. Si tratta di un tentativo, compiuto da grammatici irlandesi, di definire i vantaggi del volgare gaelico rispetto alla grammatica latina. In un'opera intitolata *Auraiceipt na n-Éces* (I precetti dei poeti), ci si

rifà alle strutture compositive della torre di Babele, che contemplavano nove materiali, cioè argilla e acqua, lana e sangue, legna e calce, pece, lino e bitume, corrispondenti a nome, pronomi, verbo, avverbio, participio, congiunzione, preposizione, interiezioni. Tralasciando lo scarto tra le nove parti della torre e le otto parti del discorso, si comprende che la struttura della lingua è paragonata alla costruzione della torre perché si ritiene che la lingua gaelica costituisca il primo e unico esempio di superamento della confusione delle lingue. I 72 saggi della scuola di Fenius programmano la prima lingua codificata dopo la dispersione, e il testo dei *Precetti* “descrive l’azione di fondazione della lingua [...] come un’operazione di ‘ritaglio’ condotta sulle altre lingue che i 72 discepoli avevano appreso dopo la dispersione [...] Fu lì che questa lingua fu regolamentata, così che ciò che c’era di meglio in ogni lingua e ciò che c’era di più ampio e di più bello fu ritagliato dall’irlandese”.² Questa lingua primigenia manteneva una sorta di legame iconico tra nomi e cose non malgrado il fatto che, ma proprio in quanto era mirabile *collage* di lingue precedenti. E d’altra parte non farà diversamente Dante, pensando al proprio volgare illustre come al risultato del giusto amalgama tra quanto di meglio avessero sino ad allora espresso gli imperfetti dialetti della lingua del sì.

Sempre per attenerci ai secoli prima del Mille, basta considerare un testo come il Commentario all’Apocalisse di Beato di Liébana. Esso è popolato di citazioni presentate come fedeli, e tuttavia alterate sia pur di poco, cambiando una parola, eliminando un inciso, mutando una declinazione. Noi sappiamo che il Commentario di Beato avrà il successo che ha avuto, e sarà letto come ripresa fedele di una tradizione interpretativa ininterrotta, e nessuno andrà mai a sottilizzare sul fatto che, rispetto alla tradizione precedente, abbia l’asola a destra.

Ma Beato procede anche per *patchwork*, quando vuole delineare la figura dell’Anticristo. Pescando a piene mani tra brandelli di tradizione egli ci disegna l’immagine di qualcuno, venturo, che ogni calcolo numerologico gli indica come restauratore della legge giudaica. Ma siccome, vivendo nelle Asturie, vedeva avanzare da alcuni anni nella penisola iberica il vero Nemico dei tempi suoi, e cioè i Mori, attribuisce al suo Anticristo il rifiuto del vino; ed essendo ossessionato dagli echi di sette eretici rigoristi,

gli attribuirà anche l'orrore per il sesso femminile (che non è né giudaico né musulmano) e la predicazione della castità e della sobrietà. Infine, probabilmente sotto influenza d'altre fonti, malgrado sia casto e astemio, lo definisce *impurissimus*.

Una forma di rabberciamento è l'aggiustamento traduttorio. Che le traduzioni cambino col tempo e che ciascun traduttore successivo voglia mostrarsi o più percettivo o più fedele, non era idea estranea ai medievali. Tuttavia nel Medioevo, anche se il traduttore cambia, e lo dice, in sostanza i contemporanei non avvertivano come scandalosa la difformità fra traduzioni diverse.

Un testo che ha affascinato alto e basso Medioevo è stato il *De divinis nominibus* dello Pseudo-Dionigi. Su questo testo il Medioevo maturo ha trovato le ragioni per fondare una visione dell'universo, inteso come cascata non solo di bontà e verità ma altresì di bellezza. Ma questa interpretazione si sviluppa nel tempo. Quando il testo dionisiano parla di un *kalón* e di un *kállos*, il primo traduttore, Ilduino, e siamo nell'827, così traduce:

Istud Benignum hymnificatur a sacris theologis sicut **bonum**, sicut **bonitas**, sicut dilectio, sicut dilectum [...] **Bonum** autem et **bonitas** non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummantem causa.

Certamente il greco permetteva a Ilduino di intendere *kalón* anche in senso di “buono, decoroso, conveniente e onesto”, ma il traduttore pare aver timore di parlare esplicitamente di un valore come la bellezza, che la tradizione non aveva ancora definitivamente incluso tra le proprietà trascendentali dell'essere. Però pochi decenni dopo, verso l'860, Giovanni Scoto Eriugena, affascinato da una lettura estetica della cascata neoplatonica, traduceva:

Istud Optimum laudatur a sanctis theologis ut **bonum** et ut **pulchrum** et ut dilectio et ut dilectissimum [...] **Bonum** autem et **pulchrum** non separandum in ipsa in uno omnia comprehendi causa.

Un passo avanti, dunque. Bisognerà attendere il XII secolo perché Giovanni Saraceno traduca:

Hoc Bonum laudatur a sanctis theologis et sicut **pulchritudo** et sicut **pulchrum** et sicut dilectio et sicut diligibile [...] **Pulchrum** autem et **pulchritudo** non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit.

Piccola rivoluzione e, come osservava De Bruyne (1946), tra il

testo di Ilduino e quello di Giovanni Saraceno c'è un mondo, ovvero un periodo in cui, col trasformarsi della qualità della vita, si è accresciuta la sensibilità al valore estetico. Ma il problema non è questo: è che i commentatori di queste traduzioni non sottolineano la novità, ma vi ricamano come se nulla fosse avvenuto. San Tommaso nel suo commentario ai *Nomi divini* usa la traduzione del Saraceno, mostra di conoscere anche la precedente (e quella successiva di Roberto Grossatesta), talora le utilizza nel corso della sua opera, ma non sottolinea la novità.

Bisogna attendere Pico della Mirandola perché una nuova lettura dei primi versetti del *Genesi*, ora condotta alla luce delle sue novissime conoscenze cabalistiche, sia vista come rivoluzionaria, così che nell'*Heptaplus* (*Exp. VII, Caput VII, Exp. Primae Dictionis*) si annuncia "Rem dico mirabilem, inauditam et incredibilem".

Nel Medioevo nessuno avrebbe annunciato qualcosa di incredibile perché, affinché qualcosa risultasse credibile, doveva essere già stato detto dalle autorità a cui benignamente, e di soppiatto, si torceva solo leggermente il naso.

Questo atteggiamento di rispetto verso l'autorità può sembrare tipico di ogni rigida ortodossia o fondamentalismo, e apparentemente lo stesso procedimento veniva usato ancora non molti anni fa nei più dogmatici circoli marxisti – e tutti ricordiamo la prudenza degli scolasti del Diamat, o le citazioni del libretto rosso di Mao. Ma erano atteggiamenti, per così dire, riservati agli analfabeti della rivoluzione. Ai vertici dottrinari si sapeva benissimo quando si cercava di portare avanti la teoria tenendo conto di fenomeni che non esistevano ai tempi del Manifesto dei comunisti. Mentre nel Medioevo la tecnica del reimpiego ostentato di idee e termini tradizionali è pratica comune anche per le menti più acute e coraggiose, e persino gli eretici che vogliono sovvertire e la Chiesa e il mondo non pretendono di predicare una nuova dottrina, bensì di interpretare più rettamente l'antica.

Si veda la differenza tra il procedimento filosofico di Cartesio e quello dell'Aquinate – e scelgo questi due esempi perché un tomista che si voleva fedele, come Maritain, e che ha passato la vita ad attribuire a san Tommaso idee proprie e a proprio modo moderne, opponeva proprio Cartesio agli scolastici come il primo

che avesse concepito il filosofo come un *debutant dans l'absolu*.

L'essere era per la Scolastica, e massime per san Tommaso, "quod primum intellectus concipit quasi notissimum" (*De veritate* I, 1). Siccome c'era dell'essere, c'era anche l'uomo, e che l'uomo fosse animale razionale, e quindi cogitante, era un'altra evidenza che fungeva da parametro per ogni altra definizione possibile. Descartes assume questi due dogmi della gnoseologia scolastica, ne svuota e ne capovolge la funzione, in una operazione che potremmo definire di *bricolage* orgoglioso. Che qualcosa ci sia è il primo oggetto di dubbio, e che l'uomo pensi appare come una scoperta sensazionale che tutto risolve e solo in base alla quale si può finalmente azzardare che dell'essere ci sia. Il *cogito* cartesiano è pieno di stupefazione.

Vediamo invece come procede una *quaestio* tomistica. San Tommaso è scaltro e informato, sa benissimo che sulla materia in discussione vi sono tesi diverse, e tutte le considera, quelle pro e quelle contro. Poi ne tenta la conciliazione e si sforza di dimostrare che bastava pensarci un poco e la sua soluzione sarebbe apparsa in armonia con tutte quelle, anche se mutuamente contraddittorie, date in precedenza.

È affascinante il modo in cui Tommaso ha manovrato la nozione tradizionale che belle siano le cose che piacciono alla vista. Prima di lui lo avevano detto in molti, ma quanto più lo dicevano tanto più si poteva parlare di una estetica psicologistica o, come è accaduto per Ugo d'Alvernia, di estetica emozionalista – e in ogni caso la nozione di *visio* si riferiva all'atto fisico della vista, come avviene per esempio nel *De perspectiva* di Vitellione. San Tommaso non vuole negare quella tradizione ma non vuole neppure dire cose diverse da quelle che diceva il suo maestro Alberto Magno, il quale asseriva che "ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas" (*Super Dionysium* IV, 72) ma aggiungeva "etiamsi a nullo cognoscatur" (*ibid.* IV, 76) – per cui la capacità di riconoscere la *resplendentia formae* non era costitutiva della bellezza in quanto tale, la quale dipendeva unicamente dalla causa formale.

San Tommaso tranquillamente riprende le notizie tradizionali sulla visione usando una formula che può apparire come puro rilievo storico-sociologico ("pulchra enim dicuntur quae visa

placent” [S. Th. I, 5, 4 ad 1] non più radicalmente, come lo falsificherà Maritain, “pulchrum est id quod visum placet”); e per il resto sembra attenersi a definizioni che Alberto non avrebbe contestato, come “ad pulchritudinem tria requiruntur. Primum quidem integritas [...] Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas”.

Ma, proprio qui, dopo due punti, osserva: “unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur” (S. Th. I, 39, 8). Di nuovo pare esporre un dato di opinione corrente, di cui si lava le mani, ma quell’*unde* è sospetto, perché pare essere la prova decisiva della definizione formale che è stata appena data. In effetti, se si va a rileggere la *quaestio* I, 5 in cui appare il “pulchra enim dicuntur quae visa placent”, anche qui il rilievo socioculturale è qualcosa di più: esso comprova il fatto che, se il *bonum respicit appetitum* perché *est enim bonum quod omnia appetunt*, il *pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*. E la proporzione di cui si parla tante volte in tutta la Scolastica, in questo brano non è solo una proprietà dell’oggetto ma anche la proporzione tra questa proprietà e i nostri sensi, e non solo i sensi ma anche ogni *virtus cognoscitiva*. Col che si compie una duplice operazione. Da un lato si collega la definizione del Bello alla nostra capacità di percepirlo, dall’altro si dà come scontato (ed è scontato nel lessico tomistico) che il termine *visio* non indichi solo la visione sensibile bensì ogni tipo di conoscenza. E tuttavia non si dà esplicitamente torto né alle celebrazioni tradizionali della visione sensibile, né ad Alberto, né si contesta ovviamente Agostino, il quale chiedendosi se le cose siano belle perché dilettono o dilettono perché son belle, propendeva per la seconda spiegazione (*De vera religione* 32, 19). Infatti dire che l’esperienza della bellezza dipenda dalla nostra *vis cognoscitiva* non esclude che le sue condizioni formali sussistano *etiamsi a nullo cognoscantur*. Esse sono lì, pronte per la nostra conoscenza, come volevano Agostino e Alberto, ma senza la nostra conoscenza (che non è solo percezione ma anche giudizio) è come se non ci fossero, come in effetti voleva Tommaso.

Insomma, Tommaso innova, ma fa di tutto perché quello che dice venga visto come ripetizione delle idee dei maestri. E ci riesce al punto tale che quel commento a Dionigi in cui Alberto dice il contrario di Tommaso, viene per secoli considerato

opuscolo tomista, sino a che in tempi recenti non sarà relegato tra gli *Opuscula spuria*, ma da filologi e storici moderni, portati per natura ad annusare il nuovo.

La teoria tomistica del Bello è un bell'esempio non di *patchwork*, perché l'eterogeneità degli elementi reimpiegati non è evidente, bensì di *bricolage*, perché la macchina funziona come se tutti gli elementi fossero stati concepiti a quel fine.

Rispetto al *bricolage* quale noi lo concepiamo, quello tomista, e quello medievale in genere, ha però un'altra caratteristica: chi vede la macchina funzionare deve (a) riconoscere gli elementi tratti dal tesoro dello strumentario tradizionale e intemporale ma, benché si renda conto che essi provengano da un contesto diverso, (b) deve pensare che essi stiano ancora svolgendo la loro funzione originaria, come se in qualche modo fossero stati concepiti *ab origine* proprio a quel fine – come se il *bricoleur*, piegando gli elementi a quella nuova funzione, altro non avesse fatto che interpretare rettamente l'intenzione di chi li aveva ideati.

Il mio buon padre, che pure non era credente, o lo era nei termini di un blando teismo quasi illuministico, perdeva ogni anno tutto il mese di dicembre per costruire un presepio meraviglioso. Esempio di *bricolage* perché, tranne le statuine, tutto era fatto di sua mano, la capanna, le casette, le rocce, le colline, e usando appunto *les moyens du bord*, intonacando e ricoprendo di paglia da scopa una scatola da scarpe, o incassando nel muschio (raccolto altrove) una bacinella di metallo in cui aveva consolidato sponde di cemento per ottenere un ruscello e un laghetto.

Ma un anno papà aveva avuto un'idea grandiosa: aveva fatto sì che da una roccia scaturisse acqua corrente, che percorreva il rivo, fluiva nel laghetto e di qui sotterraneamente rifluiva alla fonte. Per fare funzionare questo moto perpetuo papà aveva usato uno strumento, forse già desueto negli anni trenta, una sorta di cilindro di vetro da cui fuoriuscivano tubi di gomma, e che serviva per i clisteri. Naturalmente l'apparecchio stava occultato sotto la mensola che sosteneva la sacra rappresentazione e se ne scorgeva solo l'effetto miracoloso. Ma quando mio padre non resisteva alla tentazione di mostrare il suo marchingegno ai visitatori ammirati, tutti lo lodavano appunto per aver saputo

piegare a nuove e nobilissime funzioni (con concettosa improprietà) un apparato la cui destinazione originaria era assai più prosaica.

Mio padre era figlio dei secoli moderni. Se fosse stato medievale, si sarebbe affannato a dimostrare ai presenti che, nell'usare in tal modo quel marchingegno, egli ottemperava ai voti veraci dei suoi inventori, e non si discostava per nulla dall'uso tradizionale (e chi avesse mai usato quell'apparecchio per fini meno natalizi, avrebbe male inteso quel che volevano i giganti che l'avevano pensato e sulle cui spalle idraulicamente sedeva).

Ci stiamo ora addentrando nel vivo dell'ideologia medievale del reimpiego. Per coloro, riuscire dimostrare che un pensiero era antico, era segno di attendibilità. Se era nuovo, tentavano non solo di farlo dimenticare, ma di dimenticarlo essi stessi.

Torniamo al nostro Beato di Liébana. Il suo commentario è preceduto da un prologo, che egli attribuisce a san Girolamo. Di fatto, come è stato appurato,³ almeno un capitolo è di Priscilliano de Avila. Operazione ardita, perché Priscilliano non solo non era santo ma era morto giustiziato come eretico, anche se pare che dai suoi scritti la sua eresia non apparisse così evidente.

Dunque un testo A, di autore che non diremo nuovo (perché Priscilliano era contemporaneo di Girolamo) ma almeno sospetto di eterodossia, viene presentato come se fosse un testo B, di autore insospettabile, e su queste basi viene accettato come veritiero.

Esaminiamo ora un altro episodio attribuzionistico, che si pone alle origini di quella che siamo soliti definire come l'era moderna. Parlo degli *Hieroglyphica* di Orapollo. Quando nel 1419 Cristoforo de' Buondelmonti acquista nell'isola di Andros il manoscritto greco degli *Hieroglyphica*, Ficino e altri lo leggono come opera di Ermete Trismegisto e lo interrogano come inesausta fonte di sapienza (e non importa che noi oggi sappiamo che il testo è tarda compilazione ellenistica, forse del V secolo della nostra era, scritto da qualcuno che dei geroglifici ormai non comprendeva quasi più nulla).

Gli *Hieroglyphica* non si presentano come un manoscritto illustrato (le illustrazioni appaiono in edizioni posteriori come la

traduzione latina del 1514 illustrata da Dürer, mentre la prima traduzione italiana del 1547 è ancora senza illustrazioni) e consistono di una serie di brevissimi capitoletti in cui per esempio si spiega che gli egizi significano l'età raffigurando il sole e la luna, o che cosa rappresenti il tale animale. Segue una breve spiegazione del valore simbolico della raffigurazione, e talora l'elenco di valori polisemici della stessa immagine.

Come comprende a prima vista un esperto di cose medievali, gli *Hieroglyphica*, specie nella seconda parte che è opera del traduttore greco Filippo, sono legati alla tradizione tardoellenistica del *Physiologus*, che affonda le proprie radici non solo nella cultura egizia ma in antichissime tradizioni asiatiche, e poi greche, latine. Dunque il libretto di Orapollo sembra differire pochissimo dai bestiari che circolavano prima dell'umanesimo, tranne che aggiunge allo zoo tradizionale anche animali egizi come lo scarabeo o l'ibis e trascura i commenti moralizzanti o riferimenti alla storia sacra.

Si veda come esemplare il caso della cicogna. Quando gli *Hieroglyphica* presentano la cicogna, recitano:

Come [si rappresenta] colui che ama il padre?

Se vogliono significare colui che ama il padre, dipingono una cicogna. Infatti essa, nutrita dai suoi genitori, non si separa mai da essi, ma con loro rimane sino alla loro vecchiaia, ricompensandoli con la pietà e la deferenza.

Effettivamente nell'alfabeto geroglifico egizio un animale simile sta (per ragioni fonetiche) come segno di "figlio", ma in I, 85 Orapollo assegna lo stesso concetto a un upupa (segno che raccoglie sincretisticamente tradizioni diverse) e l'upupa si trova citato nel *Physiologus*, e prima ancora in vari autori classici come Aristofane, Aristotele, e in autori patristici come Basilio. Ma torniamo alla cicogna. Gli *Emblemata* di Andrea Alciati (1531) riprendono certamente vari spunti dagli *Hieroglyphica*, ed ecco che vi appare la cicogna la quale, si spiega, nutre i propri piccoli con doni graditi e porta sulle spalle i corpi stanchi dei genitori offrendo loro il cibo con la bocca. L'immagine che accompagna questo emblema nell'edizione 1531 è quella di un uccello che vola recandone un altro sul dorso, ma in edizioni successive (per esempio 1621) appare invece l'uccello che reca un verme nel becco ai piccoli che l'attendono nel nido a bocca aperta.

I commentari di Alciati rinviano al passo degli *Hieroglyphica* ma è evidente che gli *Hieroglyphica* non parlano né della nutrizione dei piccoli né del trasporto dei genitori. Se ne parla invece in un testo del IV secolo d.C., e cioè nell'*Hexaameron* di Basilio (VIII, 5). Dunque quello che si poteva trovare negli *Hieroglyphica* era già a disposizione della cultura europea.

Un viaggio dal Rinascimento all'indietro sulla strada delle cicogne riserva infatti alcune grate sorprese. Nel *Bestiario di Cambridge* (XII secolo) si legge che le cicogne nutrono un affetto esemplare verso la prole, e la covano con tanto impegno e assiduità da perdere le piume per il continuo decubito. Del tempo dedicato alla cura e all'addestramento della prole sono ricompensate in seguito dai figli che si prendono cura dei genitori. L'immagine riproduce una cicogna che porta in bocca, evidentemente per il piccolo, una rana. Ma il *Bestiario di Cambridge* prende l'idea da Isidoro di Siviglia (*Etymologiae* XII, 7) che si esprime più o meno negli stessi termini. Da dove poteva prendere la notizia Isidoro? Da Basilio, abbiamo visto, e da Ambrogio (*Hexaameron* V, 16, 53); oppure da Celso (citato da Origene in *Contra Celsum* IV, 98), o da Porfirio (*De abstinencia* III, 23, 1). E costoro avevano come fonte la *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio (X, 32).

È vero che Plinio poteva ripetere una tradizione egizia se Eliano (II-III secolo d.C., e senza citare l'idea da Plinio) poteva affermare che le cicogne sono venerate presso gli egizi, perché nutrono e onorano i genitori quando sono vecchi (*De animalium natura* X, 16). Ma se si va indietro si scopre che lo stesso riferimento si trova in Plutarco (*De sollertia animalium* 4), Cicerone (*De finibus bonorum et malorum* II, 110), Aristotele (*Historia animalium* IX, 7, 612b 35), Platone (*Alcibiade* 135e), Aristofane (*Uccelli* 1355), per risalire sino a Sofocle (*Elettra* 1058). Niente vieta che anche Sofocle riportasse una ben più antica tradizione egizia, ma in ogni caso l'Occidente conosceva benissimo la storia moraleggiata della cicogna e non aveva motivi di stupirsi per la rivelazione degli *Hieroglyphica*.

Non si può dire che gli uomini del Rinascimento non si avvedessero di avere sottomano un materiale tradizionale e già noto come tale. Pierio Valeriano, negli *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis* (1556), riprendendo i

geroglifici di Orapollo non lascia occasione per confermarne l'autorità sulla base di vaste citazioni di fonti classiche e cristiane. Nel *Delle Imprese* di Giulio Cesare Capaccio (1592), dove si citano continuamente scrittori greci e latini, è evidente che l'autore sa benissimo di mettere a frutto tutto quello che la tradizione gli ha consegnato. Ma lo mette a frutto secondo la voga egizia. Non si possono più comprendere quelle immagini che vengono da secoli e secoli di storia occidentale senza farle diventare riserve di significati reconditi, "il che non può farsi invero senza l'osservatione Ieroglifica" (carta 4r), magari con la mediazione di un testo contemporaneo come la *Monas Hieroglyphica* di "quel Giouanni Dee da Londino".

Invece di leggere Orapollo alla luce della tradizione, si rilegge la tradizione alla luce di Orapollo. Ci troviamo di fronte a un *enunciato* (il testo di Orapollo) che differisce di poco da altri enunciati già noti, e che pure la cultura umanistica legge come se si trattasse di un enunciato inedito. Il suo fascino e la sua autorità non derivano da quello che il testo enuncia, ma dal fatto che l'enunciato viene attribuito *a un diverso soggetto dell'enunciazione*. Di conseguenza cambia *la sua ricezione*, il modo in cui viene interpretato.

Ecco un caso opposto a quello di Beato. Là un enunciato nuovo (o almeno in contrasto con la tradizione) viene interpretato come attendibile proprio perché attribuito a una voce tradizionale. Qui si mette in circolazione un testo antichissimo e noto, ma lo si attribuisce a un autore nuovo ("nuovo" almeno nel senso in cui la riscoperta di sapienze orientali rappresentava per l'umanesimo elemento dirompente nei confronti della tradizione scolastica).

Credo che in questo si caratterizzi il modo in cui il Medioevo reimpiega, sino ai limiti del *bricolage*, idee e termini antichi – in rapporto al modo in cui, anche quando non cessa di fare *bricolage*, il mondo moderno presenta il reimpiego come novità.

Per onestà dirò soltanto che c'è un caso in cui il Medioevo vive l'antico come nuovo, senza riserve. Quando riceve dalla prima tradizione cristiana le antiche feste pagane e, dimenticandone l'origine, le celebra come feste cristiane. Ma al postutto si tratta di qualcosa che il Medioevo riceve dai primi secoli del cristianesimo, e di cui non è responsabile. Come e in che misura i primi secoli reimpieghino elementi tradizionali, è un altro

discorso.

In realtà noi non cessiamo mai di reimpiegare il deposito della tradizione, e non credo che sia mai accaduto, in alcuna cultura, che una operazione di reimpiego non abbia in parte cambiato la fisionomia e il valore dell'oggetto reimpiegato. Ma ci distinguiamo nel modo in cui riconosciamo o disconosciamo l'atto del reimpiego, e neghiamo o celebriamo il fatto che, reimpiegando, abbiamo rinnovato.

Il nostro tempo, sempre più insensibile nei confronti dei nostri debiti storici, reimpiega o addirittura reinventa alcuni concetti senza sapere che erano già apparsi, intendendoli come originali. In un dipartimento americano di filosofia avevano appeso una scritta: "Vietato l'ingresso agli storici della filosofia", e un mio collega mi aveva spiegato il senso di quell'avviso. Perché sapere, mi aveva detto, che la tale idea era già venuta agli stoici, e in altro contesto problematico? E con un tratto da califfo ultore della biblioteca d'Alessandria aveva aggiunto: o l'idea non funziona nel nostro contesto attuale, e non c'interessa, o funziona, e allora deve venire a noi. Inutile era stato obiettarci che la conoscenza di vecchie idee può attivarci l'immaginazione, o risparmiarci la scoperta dell'acqua calda. In una civiltà in cui vale solo ciò che è nuovo, ben venga anche l'invenzione dell'acqua calda, purché appaia farina del nostro sacco e ci procuri fama e prebende accademiche.

Così accade, e lo notavo anche nel mio libro *Kant e l'ornitorinco* (1997), che negli studi cognitivi americani oggi si reimpieghi qualcosa di molto affine alla nozione kantiana di schematismo, ma senza saperlo e (mi è accaduto con un eminente collega) facendo spallucce quando se ne riceve la rivelazione. Siccome sono un pensatore cosiddetto continentale (e quindi educato dagli studi storici) in quel mio libro, me ne avvedo ora, io facevo esattamente l'opposto: citavo Kant a ogni piè sospinto e cercavo di convincere non solo gli altri ma anche me stesso che quanto dicevo proveniva dalla sua lezione, anche se lo conducevo certamente a dire cose che non avrebbe potuto pensare. Cercavo comunque di mostrare che, se non la soluzione, almeno il problema era ancora lo stesso. In definitiva, mi coprivo le spalle con l'*auctoritas* di Kant. Medievali si nasce.

Detto questo, e stabilita una opposizione tra ideologia del

nuovo presentato come antico (tipico del Medioevo) e antico presentato come nuovo (tipico dell'era moderna), osservo che c'è una terza opzione. Essa attraversa i tempi, appare in secoli diversi, si riafferma sempre in quello che con qualche ragione possiamo definire il pensiero reazionario. Parlo di quella che per tradizione si chiama cultura della Tradizione, con la T maiuscola. Essa parte da un principio indiscusso e indiscutibile, che la verità sia stata scoperta una volta per tutte nelle profondità della storia, e che sotto forme diverse non si possa che ripeterla. Essa assume che nel reimpiego ininterrotto di formule e immagini non vi sia mai rattoppo, rabberciamento, *bricolage*, restauro, rifusione, e non si possa fare altro che, ritornando sempre per eterno ritorno ad archetipi indistruttibili, ripetere sempre la verità detta all'Origine.

Siccome sfortunatamente questa verità è troppo profonda per essere compresa dai profani, ed è aperta solo agli iniziati, i quali non possono rivelarla, essa deve assumere la forma del segreto. E un segreto, per essere veramente segreto, deve rinviare sempre a un segreto più profondo. Così la cultura della Tradizione consiste nel reimpiegare sempre e soltanto dei significanti vuoti che, se vi corrispondesse un significato, perderebbero ogni potere rivelativo. Basta usare sempre la stessa immagine e si dirà sempre quello che hanno detto i giganti scomparsi, sulle cui spalle non potremo mai inerpicarci. L'autorità non ha un naso di cera che possa essere modellato, perché è senza volto.

La disperazione degli storici seri dell'alchimia è che, vuoi che essa sia intesa come discorso simbolico, vuoi che la si veda come rivelazione di pratiche operative, non si riesce a mai a capire che cosa fossero l'Opera al Nero o l'Opera al Rosso, la Materia Prima, il Balneum Mariae, l'Alborach, l'Argento vivo, il Mercurio coagulato, la Hyle, il Rebis, il Sapone dei Saggi o lo Sperma dei metalli. Ma a queste perplessità sono da sempre venuti in soccorso gli alchimisti teorici dell'alchimia, i quali altro non hanno fatto che trasformare il discorso alchemico in discorso sopra il loro linguaggio, e cioè nel discorso che l'alchimia fa sulla sua continuità discorsiva. L'oggetto dell'arte è il segreto dei segreti, e qualsiasi espressione non dirà mai quello che sembra voglia dire, poiché qualsiasi interpretazione non sarà mai quella definitiva, e il segreto starà sempre altrove. Come ripetono tutti i classici dell'alchimia, e le loro innumerevoli parafrasi, qualsiasi

cosa l'alchimista dirà, sarà sempre quello che i suoi predecessori hanno già detto. Come recita un detto alchemico: "Sappiate che noi siamo tutti d'accordo, qualsiasi cosa diciamo [...] Uno rischierà quello che l'altro ha nascosto e colui che davvero ricerca può trovare tutto." E ancora nel XVIII secolo Dom Pernety ci avviserà:

I Filosofi Ermetici sono tutti d'accordo fra loro: nessuno contraddice i principi dell'altro. Colui che ha scritto trent'anni fa parla come colui che è vissuto duemila anni addietro [Essi] non cessano mai dal ripetere questo assioma che la Chiesa adotta come la prova più infallibile della verità di ciò a cui ci propone di credere: *Quod ubique, quod ab omnibus, et quod semper creditum est, id firmissime credendum puta.*

Non sto richiamandovi ad antiche follie, bensì ai principi del reimpiego di una sapienza intemporale che regolano ancora la nuova e trionfante letteratura del Graal e del mistero dei Faraoni, le nuove rivolte contro la scienza, la storia e la filologia che ci annunciano i profeti del New Age, anche in sedi accademicamente insospettabili.

Noi oggi bene sappiamo quello che, se non la nostra ragione, almeno la nostra ragionevolezza filologica può opporre a ogni forma di reimpiego acritico: quello che hanno fatto Lorenzo Valla e Isaac Casaubon, il confrontare i ritorni dello stesso termine e della stessa idea attraverso diversi contesti e alla luce di diverse culture, il saper riconoscere come una parola cambi di senso nel passaggio da civiltà a civiltà e da testo a testo, e come una pietra antica inserita in un edificio medievale dicesse una cosa ai costruttori dell'epoca e un'altra a noi, il sapere infine di quale nave di Teseo stiamo parlando, se di quella dell'eroe eponimo o di quella dei suoi eredi, dopo mille rabberciature e calafataggi.

Ma, questo detto, consentiamoci un atto di indulgenza e di amore per le tecniche e le ideologie di reimpiego del Medioevo. Tra l'oblio della storia e la credenza che storia non vi sia, ma solo sopravvivenza di una verità segreta e imm modificabile – e mai pienamente effabile – il lavoro di questi nostri padri periclitanti sulle spalle di giganti, intesi a rinnovare ma con modestia e senza iattanza, cercando di mostrare sempre e a ogni costo che qualche maggiore aveva già detto quello che loro avevano faticosamente scoperto, scavando di continuo il pozzo della loro verità per trarvi sempre nuova acqua, fingendo di attingere sempre alla stessa

profondità – ebbene questo lavoro umile e paziente, ispirato dal sentimento che l’orizzonte poteva continuamente allargarsi – tutto questo lavoro, anche se offende la nostra coscienza filologica, ci commuove, ci affascina, e merita il nostro rispetto.

* Relazione per la settimana di studi del Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, Spoleto, 16-21 aprile 1998 (“Riflessioni sulle tecniche di citazione nel Medioevo”, in M. Montanari *et al.*, *Ideologie e pratiche del reimpiego nell’alto Medioevo*, Spoleto 1999).

1 *Relatio de legatione constantinopolitana* III, 9-19 (*Die Werke Liutprands von Cremona*, Hannover-Leipzig 1915: 177).

2 Cfr. Poli (1989: 187-189). Sulla tematica della lingua perfetta cfr. Eco (1993).

3 Cfr. Sanders (1930: XX).

GLI EMBRIONI AD MENTEM DIVI THOMAE*

Questo mio intervento non intende sostenere posizioni filosofiche, teologiche e bioetiche sui problemi dell'aborto, delle cellule staminali, degli embrioni e della cosiddetta difesa della vita. Il mio intervento ha carattere puramente storico e intende raccontare che cosa pensava in merito san Tommaso d'Aquino. Al massimo, il fatto che la pensasse diversamente dalla Chiesa attuale rende soltanto la mia ricostruzione particolarmente curiosa.

Il dibattito è antichissimo, nasce con Origene, che riteneva che Dio avesse creato sin dalle origini le anime umane. L'opinione era stata subito confutata, anche alla luce dell'espressione del *Genesi* (2, 7) per cui "il Signore formò l'uomo con la polvere del suolo e gl'ispirò nelle nari un alito di vita, e l'uomo diventò anima vivente". Dunque nella Bibbia prima Dio crea il corpo, e poi gli insuffla l'anima, e questa dottrina, che è divenuta quella ufficiale della Chiesa, si chiama creazionismo. Ma questa posizione poneva problemi a proposito della trasmissione del peccato originale. Se l'anima non viene trasmessa dai genitori perché i bambini non sono liberi dal peccato originale a tal punto che devono essere battezzati? Così Tertulliano (*De anima*) aveva sostenuto che l'anima del genitore si "traduce" di padre in figlio attraverso il seme. Posizione che fu subito giudicata eretica, perché presumeva una origine materiale dell'anima.

Chi si era trovato imbarazzato era stato sant'Agostino, che doveva vedersela coi pelagiani, i quali negavano la trasmissione del peccato originale. Egli pertanto da un lato egli sostiene la dottrina creazionista (contro il traducianesimo corporale) e dall'altro ammette una sorta di traducianesimo spirituale. Ma tutti i commentatori giudicano la sua posizione abbastanza contorta. Agostino era stato tentato di accettare il traducianesimo ma infine nell'*Epistola* 190 confessa la propria incertezza al riguardo e osserva che le Sacre Scritture non sostengono né traducianesimo né creazionismo. Vedi anche il suo oscillare tra le

due tesi in *De genesi ad litteram*.

San Tommaso d'Aquino sarà decisamente creazionista, e risolverà la questione della colpa originale in modo molto elegante. Il peccato originale si traduce col seme come un'infezione naturale (*S. Th.* I-II, 81, 1), ma questo non ha nulla a che vedere con la traduzione dell'anima razionale:

(*Ad primum*) Si dice che il figlio non porterà l'iniquità del padre nel senso che non sarà punito per il peccato del padre, se non è partecipe della colpa. Così avviene invece nel caso nostro: infatti il peccato originale si trasmette di padre in figlio per generazione, come si trasmette per imitazione quello attuale.

(*Ad secundum*) Sebbene l'anima non si trasmetta, non potendo la virtù del seme produrre un'anima razionale; tuttavia il seme vi coopera come disposizione. Perciò mediante la virtù del seme si trasmette la natura umana dai genitori ai figli, e con la natura la corruzione di essa. Infatti l'individuo che nasce diviene partecipe della colpa del suo progenitore; perché, in forza della generazione, da lui riceve la natura.

Se l'anima non si trasmette col seme, quando viene inserita nel feto? Ricordiamo che per Tommaso i vegetali hanno anima vegetativa, che negli animali viene assorbita dall'anima sensitiva, mentre negli esseri umani queste due funzioni vengono assorbite dall'anima razionale, che è quella che rende l'uomo dotato di intelligenza – e, aggiungo, ne fa una persona, in quanto la persona era, per antica tradizione, “sostanza individua di una natura razionale”. Ora l'anima che sopravvivrà alla corruzione del corpo e che sarà chiamata alla dannazione o alla gloria eterna, quella che fa che un uomo sia tale e non un animale o un vegetale, altro non è che l'anima razionale

Tommaso ha una visione molto biologica della formazione del feto: Dio introduce l'anima solo quando il feto acquista, gradatamente, prima anima vegetativa e poi anima sensitiva. Solo a quel punto, in un corpo già formato, viene creata l'anima razionale (*S. Th.* I, 90).

Pertanto l'embrione ha solo l'anima sensitiva (*ibid.* I, 76, 3):

Il Filosofo insegna che l'embrione prima è animale e poi uomo. Ma così non potrebbe essere, se fosse identica l'essenza dell'anima sensitiva e di quella intellettiva: poiché esso è costituito animale dall'anima sensitiva, l'uomo invece da quella intellettiva. Dunque nell'uomo non è unica l'essenza dell'anima sensitiva e di quella intellettiva [...]

(*Resp.*) Bisogna perciò affermare che nell'uomo esiste un'unica anima, che è sensitiva, intellettuale e vegetativa. Come avvenga questo, si può mostrare facilmente, se consideriamo le differenze delle specie e delle forme. Vi sono infatti delle cose, le cui specie e forme differiscono tra loro secondo vari gradi di perfezione: così nell'ordine della natura gli esseri animati sono più perfetti di quelli inanimati; gli animali più delle piante; gli uomini più delle bestie; e inoltre nei singoli generi si riscontrano varie gradazioni. Per questa ragione Aristotele [...] paragona le diverse anime alle figure [geometriche], l'una delle quali contiene l'altra, il pentagono, p. es., contiene il quadrilatero e lo trascende. – In maniera analoga, l'anima intellettuale contiene nella sua virtualità tutto ciò che è posseduto dall'anima sensitiva degli animali e da quella vegetativa delle piante. Come dunque la superficie del pentagono non contiene il quadrilatero in forza di una figura diversa da quella del pentagono, poiché la figura del quadrilatero essendo contenuta nel pentagono sarebbe superflua, così Socrate non è uomo in forza di un'anima diversa da quella per cui è animale, ma in forza di una sola e identica anima.

(*Ad tertium*) Da principio l'embrione ha un'anima, che è soltanto sensitiva; eliminata questa, sopraggiunge un'anima più perfetta, che è insieme sensitiva e intellettuale.

In *S. Th. I*, 118, 1 si dice (*Ad quartum*) che l'anima sensitiva si trasmette col seme.

Negli animali perfetti, che sono generati dal coito, la virtù attiva, stando a quanto insegna il Filosofo, risiede nel seme del maschio: mentre dalla femmina è somministrata la materia del feto. Ora, in codesta materia vi è subito, fin da principio, l'anima vegetativa, non già in atto secondo, ma in atto primo, come l'anima sensitiva è in chi dorme. Quando invece incomincia ad attrarre l'alimento, allora agisce attualmente. Tale materia dunque subisce una trasmutazione dalla virtù racchiusa nel seme del maschio, fino a che non raggiunge l'atto dell'anima sensitiva: non nel senso che la virtù presente nel seme passi a diventare l'anima sensitiva; perché, in tal caso, generante e generato verrebbero ad essere la stessa cosa; e il processo avrebbe più carattere di nutrizione e di crescita che di generazione, come osserva il Filosofo. Ma quando, per virtù del principio attivo del seme, si è prodotta nel generato l'anima sensitiva nella sua struttura principale, allora l'anima sensitiva della prole comincia ad agire in ordine al compimento del proprio corpo, mediante gli atti della nutrizione e dello sviluppo. La virtù attiva del seme cessa di esistere, una volta che si sia disperso il seme e sia svanito lo spirito in esso racchiuso. Né in questo fatto vi è nulla di strano, perché codesta forza non è un agente principale, ma strumentale; e la mozione dello strumento cessa, quando l'effetto sia già prodotto nell'essere.

E in *S. Th. I*, 118, 2 resp. Tommaso nega che la virtù del seme possa produrre il principio intellettuale, e che quindi esista

un'anima al momento in cui si concepisce. Siccome l'anima intellettiva è una sostanza immateriale, essa non può venire causata per generazione, ma solo per creazione da parte di Dio. Chi ammettesse che l'anima intellettiva si trasmette mediante il seme dovrebbe anche ammettere che essa non è autosussistente e che, per conseguenza, si corrompe alla corruzione del corpo.

In *Ad secundum* nega anche che dopo l'anima vegetativa, presente fin da principio, sopraggiunga un'altra anima, e cioè la sensitiva; dopo questa, un'altra ancora, e cioè l'intellettiva. Così nell'uomo vi sarebbero tre anime, di cui una sarebbe in potenza all'altra. E nega che la medesima anima, la quale da principio era vegetativa soltanto, poi, per l'azione della virtù del seme, sia condotta fino a diventare anche sensitiva; infine sia portata a diventare anima intellettiva, non già per la virtù attiva del seme, ma per la virtù d'un agente superiore, e cioè di Dio che dal di fuori verrebbe a illuminarla.

Ma tutto questo non regge. Primo, perché nessuna forma sostanziale è suscettibile di aumento e di diminuzione; ma l'aggiunta di una perfezione maggiore muta la specie, come l'aggiunta di una unità muta la specie del numero. Ora non è possibile che un'unica e medesima forma appartenga a specie diverse. – Secondo, perché ne seguirebbe che la generazione animale sarebbe un moto continuo, procedente da ciò che è imperfetto a ciò che è perfetto; come accade nell'alterazione. Terzo, perché la generazione dell'uomo o dell'animale non sarebbe più una generazione in senso stretto; che il loro soggetto sarebbe già in atto. Ammesso infatti che nella materia della prole vi sia fin da principio l'anima vegetativa, e che poi a poco a poco venga portata a uno stato più perfetto: si avrebbe sempre aggiunta di una perfezione seguente, senza la distruzione della precedente. E ciò è contro il concetto di generazione in senso stretto. – Quarto, perché ciò che verrebbe causato da Dio, o sarebbe qualche cosa di sussistente: e allora dovrebbe essere essenzialmente diverso dalla forma preesistente che non ha sussistenza; e si ricadrebbe nell'opinione di coloro che ammettono una pluralità di anime nel corpo. O non sarebbe qualche cosa di sussistente, ma un perfezionamento dell'anima preesistente; e allora l'anima intellettiva verrebbe a subire la corruzione del corpo: e ciò è inammissibile [...]

Dobbiamo perciò concludere che, al sopraggiungere d'una forma più perfetta, si opera la corruzione della forma precedente, poiché la generazione di un essere implica sempre la corruzione di un altro essere, tanto nell'uomo che negli animali: e questo avviene in maniera che la forma seguente abbia tutte le perfezioni della precedente, e qualche cosa in più. Così, attraverso varie generazioni e corruzioni, si giunge all'ultima forma sostanziale, tanto nell'uomo quanto negli altri animali. E ciò si vede anche sensibilmente negli animali generati dalla putredine. Quindi

bisogna affermare che l'anima intellettiva è creata da Dio al termine della generazione umana, con la scomparsa delle forme preesistenti, e che essa è insieme sensitiva e nutritiva.

Quindi nel momento in cui viene creata l'anima razionale per così dire *formatta* le due anime vegetativa e sensitiva e le *ricarica* come implicate dall'anima razionale.

Nella *Summa contra gentiles* II, 89, 11 si ripete che vi è un ordine, una gradazione nella di generazione, “a causa delle forme intermedie di cui viene dotato il feto dall'inizio sino alla sua forma finale”.

In generatione animalis et hominis in quibus est forma perfectissima, sunt plurimae formae et generationes intermediae, et per consequens corruptiones, quia generatio unius est corruptio alterius. Anima igitur vegetabilis, quae primo inest, **cum embryo vivit vita plantae**, corrumpitur, et succedit anima perfectior, quae est nutritiva et sensitiva simul, et **tunc embryo vivit vita animalis**; hac autem corrupta, succedit anima rationalis ab extrinseco immissa, licet praecedentes fuerint virtute seminis.

(*Summa contra gentiles* II, 89, 11)

A che punto della formazione del feto viene infusa quell'anima intellettiva che ne fa una persona umana a tutti gli effetti? La dottrina tradizionale era molto cauta su questo punto, e si parlava in genere di 40 giorni. Tommaso dice soltanto che l'anima viene creata quando il corpo del feto è disposto ad accoglierla.

In *S. Th.* III, 33, 2 Tommaso si domanda se l'anima di Cristo sia stata creata in uno col corpo. Si noti che, siccome la concezione di Cristo non è avvenuta mediante il trasferimento di seme ma per grazia dello Spirito Santo, non ci sarebbe nulla da stupirsi se in un caso del genere Dio avesse creato al tempo stesso e il feto e l'anima razionale. Ma anche Cristo, in quanto uomo-Dio, deve seguire le leggi umane:

Il momento dell'infusione dell'anima si può considerare sotto due aspetti. Primo, in rapporto alle disposizioni del corpo. In questo senso l'anima di Cristo, come l'anima degli altri uomini, fu infusa quando il corpo fu formato. Secondo, in rapporto al tempo soltanto. E così, come il corpo di Cristo fu formato in modo perfetto in un tempo più breve di quello degli altri uomini, così ricevette anche l'anima prima di essi.

Ma qui non è in questione tanto il problema di quando un feto diventi un essere umano ma se sia già un essere umano

l'embrione. E su questo Tommaso, come si è visto, è chiarissimo. E anche se il Supplemento alla *Summa Theologiae* non è di mano sua ma probabilmente del discepolo Reginaldo da Piperno, è interessante leggere la questione 80, 4. Il problema è se con la resurrezione dei corpi risorga tutto ciò che ha contribuito alla crescita di quei corpi, da cui alcune questioni apparentemente grottesche: il cibo si trasforma in sostanza di natura umana. Ora, capita di cibarsi di carne di bue. Se dunque risorgerà quanto è stato sostanza di natura umana, risorgerà anche la carne di bue? È impossibile che una stessa cosa risorga in uomini diversi. Eppure è possibile che qualche cosa sia appartenuta sostanzialmente a diversi uomini, come nel caso del cannibale il quale si ciba di carne umana, che trasforma nella sua stessa sostanza. Allora chi risorge? Il mangiante o il mangiato?

La questione 80 risponde in modo complesso e arzigogolato e, non sembra prendere partito tra diverse opinioni. Ma quello che ci interessa è che al fine della discussione si dice che gli esseri naturali sono quello che sono non in forza della materia, ma della loro forma. Perciò sebbene la materia che ebbe dapprima la forma di carne bovina risorga poi nell'uomo con la forma di carne umana, non sarà affatto carne di un bove, ma di un uomo. Altrimenti bisognerebbe dire che risorgerà anche il fango da cui fu tratto il corpo di Adamo. Quanto all'ipotesi del cannibalismo, secondo un'opinione le carni ingerite non rientrano mai nella vera natura umana di chi le mangia, ma in quella di colui che è stato mangiato. Perciò le carni suddette risorgeranno in quest'ultimo e non nel primo.

Ma il punto sostanziale che ci interessa è che secondo questa questione gli embrioni non prenderanno parte alla resurrezione della carne, se prima non saranno stati animati dall'anima razionale.

Ora sarebbe infantile chiedere a Tommaso delle assoluzioni per chi compia un aborto entro un dato periodo di tempo, e probabilmente egli non pensava neppure alle implicazioni morali del suo discorso, che oggi chiameremmo di tipo squisitamente scientifico. È comunque curioso che la Chiesa, che sempre si richiama al magistero del Dottore d'Aquino, su questo punto abbia deciso di allontanarsi tacitamente dalle sue posizioni.

È accaduto un poco quello che è accaduto con l'evoluzionismo, con cui la Chiesa era venuta a patti da gran tempo, perché basta interpretare in senso traslato i sei giorni della creazione, come sempre hanno fatto i Padri della Chiesa, ed ecco che non vi sono controindicazioni bibliche a una visione evoluzionistica. Anzi, il *Genesi* è testo squisitamente darwiniano, perché ci dice che la creazione è avvenuta per fasi dal meno complesso al più complesso, dal minerale al vegetale, all'animale, all'umano.

In principio Dio creò il cielo e la terra [...] Dio disse: "Sia la luce!" E la luce fu. Dio vide che la luce era cosa buona e separò la luce dalle tenebre e chiamò la luce giorno e le tenebre notte [...] Dio fece il firmamento e separò le acque, che sono sotto il firmamento, dalle acque, che son sopra il firmamento.

Dio disse: "Le acque che sono sotto il cielo, si raccolgano in un solo luogo e appaia l'asciutto." E così avvenne. Dio chiamò l'asciutto terra e la massa delle acque mare.

E Dio disse: "La terra produca germogli, erbe che producono seme e alberi da frutto, che facciano sulla terra frutto con il seme, ciascuno secondo la sua specie."

[...] Dio fece le due luci grandi, la luce maggiore per regolare il giorno e la luce minore per regolare la notte, e le stelle.

Dio disse: "Le acque brulichino di esseri viventi e uccelli volino sopra la terra, davanti al firmamento del cielo." Dio creò i grandi mostri marini e tutti gli esseri viventi che guizzano e brulicano nelle acque.

Dio disse: "La terra produca esseri viventi secondo la loro specie: bestiame, rettili e bestie selvatiche secondo la loro specie."

E Dio disse: "Facciamo l'uomo a nostra immagine, a nostra somiglianza."

E allora il Signore Dio plasmò l'uomo con polvere del suolo e soffiò nelle sue narici un alito di vita e l'uomo divenne un essere vivente.

La scelta di una battaglia antievoluzionistica e di una difesa della vita che arriva sino all'embrione sembra piuttosto un allineamento sulle posizioni del protestantesimo fondamentalista – vale a dire, a essere maligni, più dovuta a un asse politico Bush-Ratzinger che a considerazioni teologiche.

Ma avevo detto che questo mio intervento non intendeva prendere parte nelle dispute attuali ma solo rendere ragione del pensiero di Tommaso d'Aquino, che la Chiesa di Roma può decidere di disattendere. E quindi mi fermo consegnando questi documenti alla considerazione dei miei ascoltatori.

* Questo testo corrisponde a una relazione tenuta nel 2008 a Bologna a un

convegno sull'etica della ricerca, poi inclusa nel libro a cura di Francesco Galofaro, *Etica della ricerca medica e identità culturale europea* (Bologna, CLUEB, 2009) e di seguito in U. Eco, *Costruire il nemico*, Milano, Bompiani, 2011.

INTERVISTA A TOMMASO D'AQUINO*

Abbazia di Fossanova, casa dell'abate,

7 marzo 1274, pomeriggio

INTERVISTATORE – Vi vedo sorridere, Maestro. Dunque non state così male.

TOMMASO – Sorrido perché sento che entro questa sera morirò. Forse domani mattina, ma le tenebre sono più propizie alla partenza. Ho dovuto arrestarmi presso questi cistercensi, mentre andavo a Lione, perché non mi sostenevo più in piedi. E, già debolissimo, con la mia povera mole avevo fatto tanta fatica a salire questa scaletta, stretta com'è, che mi viene da sorridere pensando agli sforzi che faranno questi buoni monaci a far discendere il mio corpaccio inerte.

I – Non siete magro, è vero, ed è curioso con la vita di penitenza e sacrificio che avete sempre condotto...

T – Il mio male si manifesta, da anni, sotto forma di fame e sete incoercibili. E più ingrassavo, più per sottrarmi a questo stato di debolezza costante, che ora mi impedisce persino di scendere dal letto, mangiavo e bevevo. Ma siamo giunti al termine del viaggio. La mia urina, me l'ha fatta assaggiare ancora ieri il fratello erborista dell'abbazia, sa sempre più di miele. Mi si aprono piaghe sulla pianta del piede, i muscoli mi dolgono, ho crampi alle mani, e nausea. Mi sta sempre più scemando la vista e devo dettare tutto al mio segretario Reginaldo – e non sono sicuro di quello che scriverà, perché è volenteroso ma (detto fra noi, e non lo pubblici) non è un'aquila. Insomma, tutti i miei sintomi – a detta dei medici – sono mortali... Certo, i miei quarantanove anni sono un'età ragionevole per morire. È vero che si va dicendo che la vita umana può arrivare sino a settant'anni, ma forse accadeva agli antichi, non a noi. Mi dicono che Abelardo o Riccardo di San Vittore hanno superato i sessant'anni, e persino il mio amato re Luigi ci è arrivato vicino, ma alla mia età è morto Severino Boezio, e più giovane ancora Ugo di San Vittore. E quanto ai

maestri di noi frati medicanti, san Francesco è vissuto quarantaquattro anni e san Domenico cinquantuno (né posso ardire di morire più anziano del fondatore del mio ordine). Non ricordo dove, credo in Francia, c'è una chiesa dove chi va in pellegrinaggio può ottenere di vivere sino a quarant'anni. Io sto appressandomi ai cinquanta senza esserci mai andato e dovrei ringraziare il cielo per questa indulgenza. Ma che guaio essere così grasso, vedete, non riesco a respirare.

I – In fondo a essere grasso vi siete abituato sin dalla giovinezza. I vostri condiscipoli a Colonia vi chiamavano il bue muto, non è vero?

T – Il bue è un animale buono, ed è il simbolo di un evangelista.

I – Ma loro lo dicevano per beffarsi di voi. E prima ancora, nel convento dei domenicani, i novizi vi hanno fatto uscire un giorno dalla cella gridando che c'era un asino che volava, e poi si sbellicavano dalle risa vedendo che ci eravate cascato.

T – Ma non hanno più riso quando ho detto che mi pareva più verosimile che un asino volasse piuttosto che un frate dicesse una bugia. Quando li ho visti così umiliati, ho capito che ero stato cattivo. Ma è la mia natura. Non so se andrò in paradiso, perché quando mi pare che qualcuno offenda la verità divento sferzante, mi batto sino a che non distruggo l'avversario.

I – Ne avete distrutti molti durante il vostro magistero.

T – Pensavo fosse mio dovere. Ma ora mi chiedo se non fosse per orgoglio.

I – Tutti vi ritengono un santo...

T – Suvvia, sono stato quello che si dice un uomo di potere. È difficile praticare l'umiltà quando ti accade, come mi è accaduto, di essere alla mensa di re Luigi, incapace di ascoltare quel che dicevano gli altri, e inteso ai miei pensieri, così che a un certo punto, colto da un'idea risolutiva, ho battuto il pugno sul tavolo come un ubriaco nella taverna, e ho gridato: "Questo regola il conto con i manichei!" Il priore di San Giacomo mi ha tirato per la tonaca e mi ha ricordato sottovoce che ero alla tavola del re, e già stavo arrossendo, quando il re ha chiamato un segretario e gli ha detto di portare da scrivere, perché se il Maestro, che ero io, aveva avuto un'idea così importante, occorreva prenderne nota. E voi fareste santo un uomo che poteva permettersi di dare un

pugno sul tavolo alla tavola del re? Un uomo di potere non lo si fa santo, se non per ragioni politiche. Dio mi salvi da questa umiliazione. Ma poi, col mestiere che ho fatto, non era difficile passar per santo. Quando si dedica tutta la vita alla ricerca, non si ha tempo per mentire, ammazzare, commettere atti impuri, rubare, desiderare la donna e la roba d'altri. Ho sempre nominato il nome di Dio per ottime ragioni e mai invano, un domenicano ovviamente santifica le feste, ho onorato il padre e la madre anche quando volevano farmi violenza perché non mi facessi frate mendicante, perché loro mi volevano benedettino – sapete un figlio di famiglia nobile che diventa benedettino è destinato a divenire abate, vale a dire un'autorità, mentre un figlio mendicante è quasi una vergogna...

I – Ma quando i vostri fratelli, per convincervi ad abbandonare le vostre ubbie mistiche, hanno introdotto, nella stanza dove la famiglia vi aveva confinato, una prostituta nuda, l'avete inseguita con un tizzone ardente. Questa è virtù eroica.

T – Queste sono leggende messe in giro dai miei discepoli. Figuratevi se, grasso come già ero, potevo inseguire una baldracca spaventata. L'ho rifiutata, gentilmente, perché era sgraziata e io ho sempre apprezzato la bellezza, che è fatta di integrità, debita proporzione e splendore della forma. Nella bellezza si gode della *tranquillitas ordinis*, e ogni desiderio si placa. Che cosa si placa cedendo alla seduzione di una baldracca? Era una questione di gusto, e di dignità. Forse avrei ceduto se una fanciulla *nigra sed formosa* come quella del *Cantico dei cantici* – Dio mi perdoni – mi avesse voluto perché ero bello. Ma non sono mai stato bello e quindi non sono mai stato esposto a queste tentazioni. E infine, mi è stato facile rispettare nove comandamenti, e anche di resistere ai richiami della carne, perché cedeva a ben altra seduzione, e peccavo appunto di orgoglio, vizio che non rispetta l'interdetto biblico: “Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra.” Quando si persegue ferocemente, questo è il termine, la verità – e ci si batte contro tutti per farla trionfare, e si vuole essere riconosciuto come colui che ha ragione – ci si è fatto un idolo del proprio vigore intellettuale. E poi ho scritto poesia: inni sacri di grande bellezza, dicono (conoscete il mio *Pange Lingua*, quello col

Tantum Ergo?) e mi dilettao della loro perfezione, li cantavo tra me e me, ed ero fiero quando sentivo gli altri cantarli. Non è dannato orgoglio, questo? Essere poeta vuole dire essere orgoglioso, arrogarsi una funzione creatrice che dovrebbe competere solo a Dio. So benissimo che si citano episodi sulla mia presunta umiltà. Raccontano che un giorno passeggiavo coi miei discepoli sul colle fuori delle mura e guardavo Parigi dall'alto, e un discepolo mi ha domandato se non mi sarebbe piaciuto essere il signore di una città così bella. Che domanda sciocca. Ho risposto che mi sarebbe piaciuto assai più avere il testo delle Omelie di san Crisostomo. E tutti a lodare il mio distacco da ogni sete di potere... Distacco? Non stavo volendo il potere più grande, il potere che consegue al sapere? Non volevo forse essere il primo e il solo a commentare quelle omelie?

I – Ma se eravate detto bue muto è perché non cercavate di prevaricare con la parola sui vostri condiscipoli.

T – Ero taciturno perché reputavo una perdita di tempo discutere con degli stolti, e preferivo, anziché parlare con loro, riflettere. Ma dopo ho parlato, anche troppo: ho speso una vita a insegnare e insegnare è in fondo un atto d'orgoglio. Significa imporre agli altri il proprio pensiero. Anche se in qualche modo cercavo di praticare l'umiltà. Ho sempre cercato di insegnare per imparare. Hanno ragione i maligni che dicono che si insegna quel che non si sa. È vero, si insegna, e si prova la gioia dell'insegnamento, quando si vuole chiarire meglio qualcosa che non si capisce ancora bene. E le cose più importanti le ho imparate nel corso di quelle *questioni disputate* in cui gli allievi o i colleghi ti pongono le domande più difficili, e persino nel corso di quelle *questioni quodlibetali* discusse ogni settimana, quando le domande sono le più bizzarre e cervelotiche, e tu entro la fine della discussione devi trovare la risposta, che ancora non conosci. Per esempio ho imparato qualcosa sulla potenza divina quando ho dovuto rispondere alla domanda apparentemente sciocca *utrum Deus possit virginem corruptam reparare*, se cioè Dio possa restituire l'integrità a una fanciulla che ha perso la verginità.

I – E come ve la siete cavata?

T – Dicendo che, se la domanda riguarda questioni spirituali, Dio può certamente perdonare il peccato commesso e restituire la peccatrice allo stato di grazia; e se riguarda questioni fisiche, Dio

può con un miracolo far tornare alla primitiva integrità quell'imene violato; ma neppure Dio può fare che ciò che è stato non sia stato, ovvero stabilire che qualcosa sia vero e falso allo stesso tempo. Anche Dio è limitato dalle leggi della retta ragione, e se Dio violasse le leggi della ragione non sarebbe più Dio, perché Dio e le leggi della retta ragione sono la stessa cosa.

I – Ma che una cosa non possa essere o non essere, o essere stata e non essere stata allo stesso momento, è una legge della ragione umana, non divina.

T – Può darsi che altri dopo di me tirino fuori la bella idea che la potenza di Dio sia infinita e possa violare anche le leggi della ragione. Ma se la verità è *adaequatio rei et intellectus*, e cioè la corrispondenza tra il modo in cui pensiamo e il modo in cui vanno le cose, questo vuole dire che la nostra mente funziona nello stesso modo in cui vanno le cose di questo mondo. E, siccome le cose di questo mondo le fatte Iddio, la nostra mente funziona come la mente di Dio, non dico con la stessa ampiezza di conoscenze, la stessa lungimiranza, la stessa potenza creativa, ma certamente con la stessa logica.

I – Quindi voi presumete di ragionare come Dio.

T – Io non presumo, io credo che noi ragioniamo come Dio quando seguiamo le leggi della logica. Il problema è che non sempre le seguiamo, e la filosofia è importante proprio perché ci insegna a farlo.

I – In effetti voi avete portato a perfezione un metodo, quello della *quaestio*, in cui la ragione umana dà il meglio di sé.

T – Certo, nella *quaestio* si prendono in considerazione con cura tutti gli argomenti apparentemente contrari alla tesi che dovrete dimostrare, e senza sottovalutarli, anzi analizzandoli così bene che a tutti pare che siano assolutamente convincenti. Poi, con pari onestà, si esamina l'argomento contrario, così che sul momento sembra che tutti – da una parte e dall'altra – abbiano ragione. A questo punto il maestro risponde, media, trova la soluzione più ragionevole e persuasiva – voglio dire, la più vera. E quindi, punto per punto, risponde agli argomenti esaminati all'inizio. E alla fine di questa tenzone, che è prima con te stesso che con gli altri, conosci la verità.

I – E in questo siete sempre stato un mago: una volta che voi

eravate arrivato alla fine della vostra questione, tutti rimanevano in silenzio e non trovavano modo di confutarvi. Veniva da dire: "Oh, come ha ragione la ragione!" Ma per un credente come voi, la verità non la si conosce forse sin dall'inizio, perché è quella che ci è stata rivelata? E allora perché tirare in ballo la ragione per dimostrarla?

T – Il fine del mio insegnamento, della mia filosofia e della mia teologia, è stato dimostrare che quello che crediamo per rivelazione non ripugna alla ragione, anzi può essere dimostrato con argomenti razionali. E se gli argomenti fondati sulla ragione non possono definitivamente convincere chi non crede possono tuttavia provare come siano razionalmente insostenibili le sue tesi contrarie alla rivelazione. In questo senso fede e ragione concordano. E poi ci sono verità di fede che la ragione può dimostrare indipendentemente dalla fede, quelli che chiamo i preamboli della fede, come la domanda fondamentale *An Deus sit*, se esista Dio. La filosofia non può dimostrare che Dio è Uno e Trino, o che il Figlio proceda dal Padre e lo Spirito Santo da entrambi, questo ce lo dice solo la rivelazione. Ma la filosofia può dimostrare anche a un filosofo pagano che si deve pensare, secondo ragione, che Dio – per lo meno un dio creatore – fosse pure quello dei musulmani, deve esistere.

I – Le vostre famose cinque vie... Non vorrei tediare i nostri futuri lettori esaminandole una per una...

T – Risparmiamo dunque i vostri lettori. Basta citare le prime due, il meccanismo argomentativo è sempre lo stesso. Vediamo: in questo mondo alcune cose si muovono, e tutto quel che si muove è mosso da qualcosa d'altro. Ma questo qualcosa d'altro sarà a sua volta mosso da un terzo, e questo terzo da un quarto e così via....

I – All'infinito...

T – Eh, no. Bisogna che ci sia un motore che muove tutti gli altri ma in se stesso sia immoto. Questo motore non può essere che Dio. Ora applichi lo stesso metodo alle cause. Le cose sono causate, così come voi siete stato causato dai vostri genitori, ed essi dai loro, o la pianta dal seme e questo da un'altra pianta e via dicendo. Ci deve essere alla fine una causa non causata.

I – Scusate, in conclusione di ciascuno di questi argomenti voi

dite “*Dunque* ci deve essere un motore immoto, una causa non causata”, e così per le altre tre vie. Perché *dunque*? In questo *dunque* io vedo già la persuasione che Dio esista. Un filosofo pagano potrebbe rispondervi che non esiste un motore primo, o una causa non causata, ma che la catena dei motori o delle cause continua all’infinito, vale a dire che neppure l’universo mondo è stato creato, ma esiste da sempre, catena di cause e motori che non si arresta mai e forse non procede linearmente, ma circolarmente...

T – Questa storia di un universo non lineare ma circolare mi trova impreparato, e non ci avevo mai pensato. Invece voi mi mettete in imbarazzo quando suggerite che potrebbe esistere un mondo eterno... Ma sentite, prima affrontiamo gli altri punti di questa intervista, poi se volete torneremo su questo problema che, vi confesso, specie negli ultimi tempi mi turba non poco. Abbiate pietà di un moribondo.

I – Va bene, scusate, maestro. Torniamo alla vostra battaglia per il trionfo, come dire, della ragion filosofica. Questa concordanza tra fede e ragione per cui vi siete tanto battuto mi pare accettata da tutti i credenti, anche ai tempi miei.

T – Non so ai tempi vostri, ma certamente non ai tempi miei. Specialmente se si intendeva, come ho fatto, fondare i principi della ragione sulla filosofia di Aristotele, per non dire dei suoi commentatori arabi, che avevo studiato prima a Napoli poi a Colonia alla scuola del mio maestro Alberto. Pochi decenni prima che io iniziassi a insegnare a Parigi ancora si diceva che “non regna lo spirito di Dio dove regna lo spirito di Aristotele” e di Aristotele era proibito l’insegnamento dei libri di filosofia naturale. Ho dovuto lottare per far tradurre e inserire tra le materie d’insegnamento la filosofia aristotelica, i miei nemici mi accusavano di aristotelizzare il cristianesimo mentre io stavo cristianizzando Aristotele. E così noi domenicani, come i confratelli francescani, eravamo malvisti dai vecchi baroni dell’università come Guglielmo di Sant’Amore, che hanno cercato di boicottarci in ogni modo.

I – Mi risulta che anche in futuro, dico nel vostro futuro, l’arcivescovo di Parigi enuncerà una lista di 219 proposizioni ereticali, e tra esse almeno 20 riguarderebbero cose che voi avete insegnato.

T – Ah sì? Durerà poco. Io ho vinto, lo so con assoluta chiarezza. La Chiesa di Roma si allineerà sulle mie posizioni. Ho ormai l'appoggio di filosofi come il mio maestro Alberto, e di molti grandi della terra, papi compresi. Prima che il male mi arrestasse qui stavo andando a Lione, per il concilio dove, per mandato di papa Gregorio X, avrei dovuto appianare le divergenze tra Chiesa latina e Chiesa greca. Lo so che sto dando prova di vanità, ma la mia autorità è indiscussa, e l'arcivescovo di Parigi uscirà da questa storia con le ossa rotte. La teologia cristiana sarà aristotelica e – se mi permettete – tomista sino alla fine dei tempi.

I – Il solito orgoglio.

T – La sicurezza di essere nel vero. Sono un peccatore, orgoglioso e ghiottone, e forse ho persino paura di morire. Ma, peccatore qual sono, ho sempre detto la verità e soprattutto l'ho detta bene. Nulla è più chiaro delle mie questioni. Gli altri filosofi hanno le pigne in testa, compreso il mio fraterno amico Bonaventura da Bagnoregio, con cui peraltro ci siamo battuti fianco a fianco a Parigi.

I – Insomma, vi giudicate vincitore perché la vostra filosofia non contrasta con la teologia. Non sarà che non contrasta con la *vostra* teologia?

T – Non dite eresie. E poi non è che tutte le questioni filosofiche e di scienza naturale di cui mi sono occupato ci siano state rivelate. Se voi andate a rilegervi i miei scritti, non dico quelli più specificamente filosofici (dove parlo della definizione, della differenza tra essenza e atto di esistere, o tra potenza e atto, delle operazioni del nostro intelletto, dei principi naturali, della disputa sugli universali), ma persino in quella *Summa Theologiae* che non riuscirò a terminare, o nella *Summa contra gentiles*, vedrete che mi sono trovato a chiarire problemi su cui le Sacre Scritture non ci dicevano nulla... Mi hanno persino accusato di voler rispondere a tutto, per esempio a questioni come perché i corpi risorti alla fine dei tempi non avranno bisogno di cibarsi e di avere rapporti sessuali, e se tuttavia risorgeranno col sesso che avevano in vita, perché nella puerizia non si abbia coito, se avessero o no ragione gli arabi a presupporre un intelletto attivo uguale per tutti gli esseri umani, se possa essere detta bella un'ascia fatta di cristallo che si rompe al primo impatto col legno,

e persino (in una questione *quodlibetalis*) se siano più forti il re, la donna, il vino o la verità. Ho voluto discutere tutto, risolvere ogni problema.

I – Vi siete occupato anche di politica, e di economia... E non è che le vostre idee non fossero provocatorie.

T – Perché? Cercavo sempre il giusto mezzo. Per la politica dicevo che ci sono diverse forme di governo, fare le leggi spetta al popolo, e il popolo ha diritto di scegliersi la forma di governo che più gli conviene. In genere propendo per la monarchia, perché esiste un'analogia con il governo di Dio, e può essere bene che una comunità venga guidata dalla ragione di un singolo. Però la monarchia potrebbe degenerare nella tirannide, e allora se il re ordina cose non giuste, i sudditi hanno il diritto, anzi, il dovere di ribellarsi.

I – Sino a uccidere il tiranno?

T – Uccidere è sempre male. Ma non ubbidirgli più, resistere, sì, questo il popolo deve farlo. Ed è proprio per evitare la tirannide che spesso ho sostenuto che la miglior forma di governo è mista, come avveniva ai tempi di Mosè: un monarca, eletto per le sue qualità, e un consiglio dei migliori, ma tutti acclamati dal popolo. In fondo ho sempre seguito i principi di quella *prudencia* di cui parlava Aristotele, il cui compito è di conservare la memoria delle esperienze acquisite, avere il senso dei fini, la pronta attenzione alle congiunture, la previsione delle contingenze future, la circospezione delle opportunità, la precauzione delle complessità e il discernimento delle condizioni eccezionali.

I – Con tutta la vostra prudenza avete avuto idee che i miei lettori definirebbero rivoluzionarie sul diritto di proprietà.

T – Non capisco cosa voglia dire rivoluzionario. E voi forse non avete capito cosa Aristotele intendesse con prudenza, che forse potrebbe essere tradotto meglio come saggezza. Ho solo detto che il diritto di proprietà esiste, certamente, ma quanto al possesso, e non quanto all'uso.

I – E cioè?

T – E cioè che se io posseggo un orto e voi no, io ho il diritto di essere padrone di quell'orto, e lasciarlo ai miei figli, ma se voi avete fame non ho il diritto di consumare per me tutti gli ortaggi, e quindi debbo darne parte anche a voi. Non ci vedo nulla di

straordinario, è semplicemente l'idea di proprietà che deve avere un buon cristiano. Altrimenti non saremmo di fronte al diritto di proprietà ma al mero egoismo e alla prevaricazione.

I – E allora la proprietà sarebbe un furto?

T – Mai detta una cosa del genere, come non ho mai detto che si può uccidere il tiranno. La mia vocazione è sempre stata quella di mettere pace, e non guerra, tra le idee – e tra gli uomini. Sono i maestri della Sorbona quelli che cercano sempre di dimostrare che noi frati mendicanti ci ispiriamo alle idee dell'abate Gioacchino, e anticipando una età dello Spirito Santo vogliamo mettere i regni a soqquadro. Che poi, se mai, sono alcuni francescani e non i domenicani che la pensano così. I miei fratelli francescani sono un poco delle teste calde, come il loro fondatore. Io la testa l'ho sempre tenuta sul collo.

I – Va bene. Ma sembra che almeno una volta qualcosa vi abbia sconvolto, e avevate cercato di evitare la mia obiezione sulla bontà delle cinque vie. Suvvia, Maestro, ditemi qual è il vostro problema. Se poi non vorrete non pubblicherò questa parte dell'intervista.

T – Alla soglia della morte non si può e non si deve mentire. Ecco, tre mesi fa, nella chiesa di San Domenico a Napoli, sono caduto, come dicono, in estasi. E da quel giorno ho smesso di scrivere e ho chiesto a fra Reginaldo da Piperno di terminare lui la mia *Summa Theologiae*, e speriamo non faccia troppo pasticci perché, come ho detto, è un ragazzo pieno di buona volontà ma manca di sottigliezza. Lui è andato a dire in giro che io avevo ricevuto rivelazioni prodigiose. Non è quello che gli avevo confidato. Gli ho solo detto che dopo quel momento di illuminazione tutto quello che avevo scritto sino ad allora mi sembrava un pugno di paglia. Ma è come se gli avessi mentito.

I – Perché?

T – Ma perché lui ha creduto che in quella visione io avessi compreso più di quello che avevo scritto. Invece avevo avuto semplicemente una folgorazione, un momento di dubbio, e avevo capito che mi stavo contraddicendo.

I – In che senso?

T – Avevo scritto da non molto il mio opuscolo sull'eternità del mondo. Scrivendolo avevo creduto di dire soltanto quel che la

retta ragione mi imponeva di dire, ciò che era coerente con tutta la mia storia di filosofo, ma non mi ero reso conto (sino a quel momento che ho detto “visione”) quanto il mio opuscolo riducesse il mio sapere precedente un pugno di paglia.

I – Mi spieghi.

T – Lei mi ha rimproverato, a proposito delle mie cinque vie, di presupporre una sequenza lineare di cause ed effetti alla cui origine ci deve essere una causa non causata, e mi ha obiettato che dire “*dunque* ci deve essere una causa prima non causata” presuppone che già si creda che ci deve essere Dio. Ma io ritenevo che quel *dunque* dovesse sorgere spontaneo a qualsiasi filosofo che pensasse secondo la retta ragione, altrimenti si sarebbe dovuta sostenere l’eternità del mondo. Sapete che l’idea di una eternità del mondo è una pericolosa eresia condannata da santa madre Chiesa, sostenuta da alcuni pensatori arabi e a cui inclinava persino Aristotele. La fede mi impediva di credere all’eternità del mondo, perché se il mondo è eterno allora non c’è più bisogno di un Dio creatore, e la Bibbia avrebbe mentito quando diceva: “In principio Dio creò il cielo e la terra.”

I – Quindi tra filosofia e fede, sceglievate la fede.

T – No, ho sempre sostenuto che esse avrebbero dovuto andare d’accordo. Il mio problema era di mostrare che anche dal punto di vista della filosofia pensare all’eternità del mondo era impossibile. Come sempre non potevo dimostrare filosoficamente al pagano o all’insipiente (che dice in cuor suo *Deus non est*) che il mondo era stato creato, ma dovevo dimostrare a pagani e insipienti, con argomenti filosofici, che era errato pensare il contrario.

I – E allora?

T – Me n’ero già occupato nella *Summa Theologiae*, ma in modo insufficiente. Così ho cercato di ragionare secondo onestà e secondo logica, senza farmi influenzare dalla mia fede, e sono arrivato a una conclusione sconvolgente. Io credo a un mondo creato perché me lo dice la rivelazione, ma filosoficamente non si può dimostrare che il mondo non sia eterno. E siccome presumere che il mondo esista da sempre senza che debba la sua esistenza da qualcosa che possiede l’essere in massimo grado è errore abominevole anche per un filosofo, ho ardito tentare una

soluzione.

I – E cioè?

T – Che una cosa è dire che il mondo dura da sempre nel tempo e una cosa dire che dura da sempre per natura.

I – Non capisco.

T – State a sentire. Tutte le cose di questo mondo, per esempio un fiore, nascono perché nella materia preesistente esse sono in potenza, poi sopraggiunge la forma-fiore, e sboccia il fiore come sostanza. Se dunque Dio avesse dovuto imporre le varie forme su una materia preesistente questo significherebbe che il mondo, come materia informe, pura possibilità, esisteva prima del suo atto creatore. *Quod est impossibile*. Però non dimentichiamoci che Dio ha creato gli angeli senza che ci fosse materia preesistente (infatti l'angelo non ha materia ed è pura forma). Quindi non è necessario che crei da una materia preesistente. Va bene?

I – Va bene.

T – Adesso chiediamoci se Dio possa avere creato qualcosa che è stato da sempre.

I – Non è possibile. Se prima il mondo non c'era e poi Dio l'ha creato, allora il mondo è nato dopo il gesto creatore di Dio.

T – Ma questo è vero secondo il modo di pensare di noi uomini, abituati a vedere la sequenza delle cause e degli effetti che si dispiegano *nel tempo*: prima c'è il calcio e dopo la pietra rotola per la pianura. Ma ci sono cause che non precedono il loro effetto in termini di durata nel tempo. Prenda la luce: è effetto del sole, ma nel preciso momento in cui appare il sole c'è la luce. Prenda il fuoco: è certamente causa del calore, ma il calore appare nel preciso istante in cui appare il fuoco. Oppure immagini un piede che dall'eternità abbia impresso la sua orma nella sabbia. Voglio dire, non che prima ci fosse il piede e poi qualcuno lo abbia posato sulla sabbia, ma che il piede sin dall'eternità sia nato come *piede-sulla-sabbia*. La sua orma sarebbe effetto del piede, ma non sorgerebbe *dopo* che il piede si è impresso sulla sabbia, apparirebbe nel momento stesso in cui apparisse il piede. Va bene?

I – Va bene.

T – In questi casi il rapporto tra causa ed effetto, movente e

mosso, necessario e contingente, e così via, non dovrebbe essere visto come durata nel tempo, prima e dopo di una clessidra. Il tempo è un incidente del mondo, ma non ha nulla a che fare con Dio, che è eterno.

I – Ma se Dio ha deciso che il mondo esistesse, deve essere stato attraverso un moto della sua volontà.

T – Ma non è necessario che un atto della volontà preceda il suo effetto nel tempo. Scusate, immaginate che Dio a un certo momento si sia detto: forse è opportuno creare il mondo. Ma come? Se si ammette che il mondo sia una perfezione, questo essere perfetto sarebbe restato per una eternità privato da questa perfezione e si sarebbe deciso solo dopo a crearla? Impossibile. Dunque Dio potrebbe averlo voluto sin dall'eternità.

I – Ma si dice che Dio ha creato il mondo *ex nihilo*, dal niente. E allora?

T – Ma dire che lo ha creato dal niente non significa che prima c'era niente e poi c'è stato il mondo. Se fosse stato così, questo Niente sarebbe stato eterno, e in qualche modo si sarebbe dovuto decidere se veniva prima o dopo Dio. Creare dal niente non significa che prima c'era il Niente e dopo qualcosa, come se il Niente fosse qualcosa che viene prima di qualcosa d'altro. Creare dal niente significa che ogni cosa creata riceve il suo essere da Altro, senza cui non sarebbe niente, non esisterebbe. Dio ha creato le cose *ex nihilo*, dal niente, d'accordo? Ma non *post nihil*, dopo che c'era il Niente. E così il mondo riceve il suo essere da Dio, sua causa necessaria, ma coeterna, senza che si debba pensare che prima del mondo ci fosse qualcosa di eterno che si chiamava il Nulla. Non è che l'aria sia luminosa perché prima del sole non era nulla. È che senza il sole l'aria non sarebbe niente, non esisterebbe neppure.

I – Ma grandi teologi hanno negato l'eternità del mondo.

T – Figuriamoci, persino Agostino. Non dico che non avessero ragione. Dico che dal punto di vista della filosofia non potevano negarla. Ci avranno creduto per fede, come faccio io.

I – Ma qualcuno ha detto che se il mondo esistesse da sempre ci sarebbe una infinita quantità di anime, in paradiso o all'inferno.

T – Che sciocchezza. Il mondo può essere esistito dall'eternità senza gli uomini. È inutile che insistiate, non si può dimostrare

filosoficamente che il mondo non sia coeterno alla sua causa.

I – Ma in tal caso, che cosa vi ha turbato?

T – Nulla, e tutto. Potrebbe essere che Dio sia là dall'eternità, e con lui l'universo. Dio non potrebbe essere, come essere necessario, senza avere accanto a Lui, come suo effetto sempiterno, quella cosa contingente che è l'universo. Niente da obiettare. Ma allora non sarà che l'universo è un malattia di Dio (malattia, certo, perché è meno perfetto di Lui), che Dio non potrebbe esistere nella sua perfezione senza creare nel contempo, senza remissione, l'universo, con tutte le sue imperfezioni? E se, come vuole, l'*Apocalisse*, l'universo alla fine dei tempi si annichilerà, si annichilerebbe anche Dio con esso? O non verrà un giorno un filosofo ad affermare che, giunti alla morte dell'universo, si è giunti alla morte di Dio, *error abominabilis non solum in fide sed etiam apud philosophos*?

I – E dunque?

T – E dunque a quel punto mi sono detto se tutto quello che avevo scritto sino a quel punto non fosse stato un pugno di paglia.

I – Volete che pubblichi questa intervista e dica quello che mi avete detto?

T – Non so. Siate cauto. Non voglio dare scandalo ai buoni cristiani, e a coloro che ormai giurano sulle mie parole. Non voglio mettere in dubbio l'opera di una vita. Di cui continuo a rimanere fiero. Sapete, non solo ho conciliato la fede con la ragione, ma grazie ad Aristotele ho conciliato la teologia cristiana coi tempi nuovi.

I – Eravate cosciente di vivere tempi nuovi?

T – I tempi sono sempre nuovi rispetto a quelli precedenti. Ma certamente sono stato cosciente che nel nostro mondo stavano avvenendo cose mai avvenute prima. Non è più tempo di imperatori, e stanno fiorendo comuni liberi che si governano da soli, i mari sono solcati da mercanti, le crociate ci hanno messo a contatto con gli arabi, che di medicina e scienze della natura ne sapevano più di noi, stanno cambiando da tempo i metodi di coltivare i campi, e siamo molto più attenti alla natura di quanto non accadesse un tempo. Vada persino a vedere come sono rappresentati uomini, fiori, foglie e animali sui portali delle

nostre chiese. Per i secoli passati il mondo, con le sue piante, le sue pietre, i suoi mostri, era solo una riserva di simboli creati da Dio per alludere ai misteri divini, un linguaggio cifrato attraverso cui Dio parlava *per speculum et in aenigmate* a noi poveri uomini. Noi ci siamo accorti che se Dio ha creato il mondo e la natura è perché erano buoni in se stessi, un fiore non è nato per parlarci di qualcosa d'altro, è una cosa bella che vive *gratia sui*, ed è grazie alla filosofia di Aristotele che siamo ora in grado di riconoscerlo come una forma che si è incarnata in una materia precedente, l'atto di una potenza. Un fiore ci parla di Dio perché in virtù della sua bellezza, del suo profumo, magari delle sue proprietà curative, ci rinvia alla potenza creatrice divina. Esso non ci parla di Dio perché *omnis mundi creatura, quasi liber et pictura, nobis est in speculum* (queste sono sciocchezze che dicono i poeti), ma perché partecipa dell'atto d'esistenza che Dio gli comunica. Questo ho cercato di capire e di insegnare, e ci sono riuscito.

I – Lei per primo? Sempre il suo orgoglio...

T – Dio mi perdoni. Ora mi lasci, per favore. Si fa sera.

* Pubblicato come *Umberto Eco incontra Tommaso d'Aquino*, Interviste immaginarie 3 (edizione speciale per il *Corriere della Sera*), Milano, Bompiani, 2010.

LETTURA DEL *PARADISO**

“Perciò il *Paradiso* è poco letto e poco gustato. Stanca soprattutto la sua monotonia, che par quasi una serie di dimande e risposte fra maestro e discente.” Così Francesco De Sanctis nella sua *Storia della letteratura italiana*. Ed esprimeva una riserva che ciascuno di noi ha fatto al liceo, a meno che non avesse un professore straordinario. D'altra parte, a sfogliare qualche storia della letteratura più recente, ci si trova l'annotazione che la critica romantica il *Paradiso* lo aveva deprezzato, condanna che ha pesato anche sul secolo successivo.

Siccome voglio dire che, naturalmente, il *Paradiso* è la più bella delle tre cantiche della *Commedia*, torniamo a De Sanctis, che era sì uomo del suo tempo, ma anche lettore di straordinaria sensibilità, per vedere come la sua lettura del *Paradiso* sia un capolavoro di tormento interiore, di qui lo dico e qui lo nego, di entusiasmo e diffidenza.

De Sanctis, lettore acutissimo, si rende subito conto che nel *Paradiso* Dante deve parlare di cose indicibili, di un regno dello spirito, e si chiede come il regno dello spirito “possa avere una rappresentazione”. Quindi, dice, per rendere artistico il *Paradiso* Dante ha immaginato un *Paradiso* umano, accessibile al senso e all'immaginazione. Per questo cerca di trovare l'aggancio alle nostre possibilità umane di comprensione nella luce. E qui De Sanctis diventa lettore appassionato di questa poesia dove non ci sono differenze qualitative ma solo d'intensità luminosa, e cita turbe di splendori, nubi “quasi adamantine che lo sol ferisse”, beati che appaiono “sì come schiera d'api, che s'infiora”, fiumane da cui escono faville vive, lumi in forma di riviera fulgidi di fulgori, beati che svaniscono “come per acqua cupa cosa grave”. E nota che, quando san Pietro si sdegna contro Bonifacio VIII (rappresentando Roma in termini che rievocano piuttosto l'inferno: “fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e della puzza”) l'intero cielo esprime il proprio sdegno semplicemente tingendosi di rosso.

Ma basta un trascolorare per esprimere passioni umane? E qui De Sanctis si trova prigioniero della propria poetica:

in quel turbine di movimenti, la personalità scompare [...] non ci è differenza di aspetto, ma, per così dire, una faccia sola [...] Questo vanire delle forme e della stessa personalità riduce il *Paradiso* a una corda sola, se non vi penetrasse la terra, e con la terra, altre forme ed altre passioni [...] I canti delle anime sono vuoti di contenuto, voci e non parole, musica e non poesia [...] È tutto una sola onda di luce [...] l'individualità sparisce nel mare dell'essere.

Difetto inaccettabile, se poesia è espressione di umane passioni, e se la passione umana non può essere che carnale: vuoi mettere Paolo e Francesca che si baciano tutti tremanti sulla bocca, o l'orrore del fiero pasto, o il dannato che squadra le fische a Dio?

Tutta la contraddizione in cui De Sanctis si dibatte è dovuta a due malintesi: primo, che quel tentare di rappresentare il divino per sole intensità di luce e di colore, sia uno sforzo dantesco (originale, ma quasi impossibile) per umanizzare ciò che gli umani non possono concepire; secondo, che ci sia poesia solo nella rappresentazione delle passioni della carne e del cuore, e non ci possa essere poesia della pura intelligenza, perché in tal caso si finisce nella musica. (E a questo punto varrebbe la pena di prendersi gioco non del buon De Sanctis, ma del desanctismo degli stenterelli, pronti ad affermare che Bach non è poesia, e Chopin per fortuna un poco di più, che i clavicembali ben temperati e le *Variazioni Goldberg* non ci parlano d'amore terreno, mentre il preludio della goccia ci fa pensare a George Sand e alla tisi incombente, e questa, perdiana, è vera poesia, perché fa piangere.)

Veniamo al primo punto. Cinema e giochi di ruolo ci incoraggiano a pensare al Medioevo come a una sequenza di secoli "oscuri", non dico ideologicamente (che al cinema non importa), bensì in termini di colore notturno e ombre cupe. Niente di più falso. La gente del Medioevo viveva certamente in ambienti oscuri, foreste, androni di castello, stanze anguste illuminate appena dal camino; ma, a parte che era gente che andava a dormire presto ed era più abituata al giorno che alla notte (che piacerà tanto ai romantici), il Medioevo rappresenta se stesso in toni squillanti.

Il Medioevo identificava la bellezza (oltre che con la

proporzione) con la luce e il colore, e questo colore era sempre elementare, una sinfonia di rossi, azzurri, oro, argento, bianco e verde, senza sfumature e chiaroscuri, dove lo splendore si genera dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che avvolga le cose dall'esterno o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura. Nelle miniature medievali la luce sembra irradiarsi dagli oggetti.

Per Isidoro di Siviglia i marmi sono belli a causa della loro bianchezza, i metalli per la luce che riflettono, e l'aria stessa è bella ed è detta perché *aes-aeris* dallo splendore dell'*aurum*, e cioè dell'oro (e infatti come l'oro, non appena è colpita dalla luce, risplende). Le pietre preziose sono belle a causa del loro colore, dato che il colore altro non è che luce del sole imprigionata e materia purificata. Gli occhi sono belli se luminosi, e i più belli sono gli occhi glauchi. Una delle prime qualità di un corpo bello è la pelle rosata. Nei poeti questo senso del colore sfavillante è sempre presente, l'erba è verde, il sangue rosso, il latte candido, una bella donna ha per Guinizzelli un "viso di neve colorato in grana" (per non dire, più tardi, delle chiare, fresche, dolci acque), le visioni mistiche di Hildegarda di Bingen ci mostrano fiamme rutilanti, e la stessa bellezza del primo angelo caduto è fatta di pietre rifulgenti a guisa di cielo stellato, così che l'innumerabile turba delle scintille, risplendendo nel fulgore di tutti i suoi ornamenti, rischiarava di luce il mondo. La chiesa gotica, per far penetrare il divino nelle sue navate altrimenti oscure, è falciata da lame di luce che penetrano dalle vetrate, ed è per dar posto a questi corridoi di luce che lo spazio per le finestre e i rosoni si allarga, le mura quasi si annullano in un gioco di contrafforti e archi rampanti, e tutta la chiesa è costruita in funzione di un irrompere della luce attraverso un traforo di strutture.

Huizinga ci ricorda l'entusiasmo del cronista Froissart per le navi con le bandiere e le fiamme sventolanti e i blasoni variopinti scintillanti al sole, il giuoco dei raggi del sole sugli elmi, le corazze, le punte delle lance, i pennoncelli e i vessilli dei cavalieri in marcia o, per i blasoni, le combinazioni di giallo pallido e azzurro, arancione e bianco, arancione e rosa, rosa e bianco, nero e bianco; e una giovinetta in seta viola su una chinea con gualdrappa di seta azzurra, condotta da tre uomini in seta vermiglia con cappe di seta verde.

Alle origini di questa passione per la luce c'erano ascendenze teologiche, di lontana ascendenza platonica e neoplatonica (il Bene come sole delle idee, la semplice bellezza di un colore data da una forma che domina l'oscurità della materia, la visione di Dio come Lume, Fuoco, Fontana Luminosa). I teologi fanno della luce un principio metafisico e si sviluppa in questi secoli, sotto l'influenza araba, l'ottica, da cui le riflessioni sulle meraviglie dell'arcobaleno e i miracoli degli specchi (alcune volte questi specchi appaiono, liquidamente misteriosi, nella terza cantica).

Dante non ha dunque inventato, giocando su una materia renitente alla poesia, la sua poetica della luce. Se la trovava intorno, e la riformulava, da par suo, a un pubblico di lettori che sentivano la luce e il colore come passione. Se si va a rileggere uno dei più bei saggi che io conosca sul *Paradiso* dantesco (*Aspetti della poesia di Dante*, di Giovanni Getto, del 1947) si vede come non c'è immagine del *Paradiso* che non provenisse da una tradizione che per il lettore medievale faceva parte del proprio bagaglio, non dico di idee, ma di fantasie e sentimenti quotidiani. È dalla tradizione biblica e dei Padri della Chiesa che provengono queste fulgidezze, questi vortici di fiamme, queste lampade, questi soli, questi lustri e queste chiarezze che nascono “per guisa d'orizzonte che rischiari,” queste candide rose, questi fiori rubicondi. Come diceva Getto, “Dante si trovava dunque di fronte ad un linguaggio, meglio, ad una lingua, già costituita ad esprimere la realtà della vita dello spirito, la misteriosa esperienza dell'anima nella sua catarsi, la vita della grazia come gioia stupenda, preludio di una stagione gaudiosa e sacra.” Per l'uomo medievale, leggere di queste luci era come per noi fantasticare sulla grazia flessuosa di una diva, sulla linea ben sagomata di un'automobile, sugli amori di amanti perduti, brevi incontri, foglie morte, barattoli, balocchi e profumi e Marinelle, e con una intensità passionale e brividi dell'anima che ci sono ignoti. Altro che poesia dottrinale e discussione tra maestro e allievo!

Col che si viene al secondo malinteso, che non ci possa essere poesia dell'intelligenza, capace di fare fremere non solo sul bacio di Paolo e Francesca, ma sull'architettura dei cieli, sulla natura della Trinità, sulla definizione della fede come sostanza di cose sperate ed argomento delle non parventi. È questo richiamo a una

poesia dell'intelligenza che può rendere il *Paradiso* affascinante anche per il lettore moderno, che ha perduto i riferimenti familiari a quello medievale. Perché nel frattempo questo lettore ha conosciuto la poesia di John Donne, di Eliot, di Valéry o di Borges, e sa che la poesia può essere anche passione metafisica.

E a proposito di Borges, da chi ha preso egli l'idea dell'Aleph, quel punto fatale da cui si vede il popoloso mare, l'alba e la sera, le moltitudini d'America, una ragnatela argentea al centro d'una nera piramide, un labirinto spezzato che era Londra, un cortile interno di via Soler con le stesse mattonelle viste trent'anni prima nell'andito di una casa di calle Frey Bentos, grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, convessi deserti equatoriali, e ad Inverness una donna indimenticabile, e in una casa di Androgué un esemplare della prima versione di Plinio, e contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina, un tramonto a Queretaro che sembra riflettere il colore di una rosa nel Bengala, un globo terraqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine in un gabinetto di Alkmaar, una spiaggia del mar Caspio all'alba, un mazzo di carte spagnolo in una vetrina di Mirzapur, stantuffi, bisonti, mareggiate, tutte le formiche che esistono sulla terra, un astrolabio persiano, e il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo? Il primo Aleph è quello dell'ultimo canto del *Paradiso*, quando Dante vede (e per quello che gli è possibile, ci fa vedere), "legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna / sustanze e accidenti e lor costume / quasi conflati insieme". Nel descriversi "la forma universal di questo nodo", con mente sospesa e corta favella, in quella chiara sussistenza Dante vede tre giri di tre colori, e non come Borges i resti atroci di Beatriz Viterbo, perché la sua Beatrice, diventata resto atroce da gran tempo, è ritornata luce – e quindi l'Aleph di Dante è più passionalmente ricco di speranza che non quello allucinato di Borges, il quale ben sapeva che l'Empireo non gli era concesso, e gli restava solo Buenos Aires.

È dunque alla luce delle secolari vicende di una poesia dell'intelligenza che il *Paradiso* potrà essere oggi meglio letto e più gustato. Ma vorrei aggiungere qualcosa di più, per colpire l'immaginazione dei più giovani, o di coloro a cui non interessano né Dio né l'intelligenza. Il *Paradiso* dantesco è l'apoteosi del

virtuale, degli immateriali, del puro software, senza il peso dell'hardware terrestre e infernale, di cui rimangono i cascami nel Purgatorio. Il *Paradiso* è più che moderno, può diventare, per il lettore che abbia dimenticato la storia, tremendamente futuribile. È il trionfo di una energia pura, ciò che la ragnatela del Web ci promette e non saprà mai darci, è una esaltazione di flussi, di corpi senz'organi, un poema fatto di *novae* e stelle nane, un Big Bang ininterrotto, un racconto le cui vicende corrono per la lunghezza di anni luce e, se proprio volete ricorrere a esempi familiari, una trionfale odissea nello spazio, a lietissimo fine. Se volete, leggete il *Paradiso* anche così, male non potrà farvi e sarà meglio di una discoteca stroboscopica e dell'ecstasy. Perché, quanto a estasi, la terza cantica mantiene le sue promesse.

* Scritto come articolo per *la Repubblica* del 6 settembre 2000, in una serie di interventi dedicati al settecentenario della *Commedia*, poi ripreso su *Paragone* (agosto-dicembre 1999), infine in *Eco* (2002).

IL MILIONE: DESCRIVERE L'IGNOTO*

Mentre scrivo non so ancora nulla del *Marco Polo* televisivo, non so se sarà fedele al *Milione* o se ne trarrà spunto per una libera ricreazione del personaggio. Si suppone che gli sceneggiati televisivi da un grande libro ne incoraggino la lettura, ed eccomi a verificare la legge, persino in anticipo: mi sono riletto *Il Milione*. Poi mi sono chiesto quanti, dopo aver visto le puntate televisive, andranno ad acquistarlo in edizione economica, e che piaceri potranno trarne. La lingua della versione toscana detta "Ottimo" (come si sa Polo dettò le sue memorie in prigione a Rustichello da Pisa e questi scriveva in francese, ma il testo originale è del 1298 e la versione toscana è del 1309) non è alla portata del lettore comune, anche se si legge senza troppe difficoltà, e le parole incomprensibili fanno atmosfera. Ma, a, prescindere da quanto ne racconterà la televisione, come si deve leggere *Il Milione*, ovvero la versione di quel *Libro di Monsieur Marco Polo, cittadino veneziano, soprannominato Milione, dove son descritte le meraviglie del mondo*?

La domanda che mi sorgeva rileggendolo non è come possano intenderlo i lettori di oggi, ma come l'abbiano inteso i lettori di allora. E capire cosa potesse rappresentare allora forse ci può aiutare a suggerire come andrebbe letto oggi. Perché (e anticipo la mia conclusione) *Il Milione* si inserisce, e neppure ultimo, in una serie di racconti enciclopedici che descrivono le terre ignote e più o meno leggendarie, quasi sempre scritti da autori che non si erano mai mossi da casa loro, e racconta quasi le stesse cose, ma da giornalista, ovvero da inviato speciale.

Due secoli prima dell'invenzione della stampa, tre o quattro prima del trionfo degli "avvisi" e delle "gazzette", il libro di Marco Polo anticipa un genere. Salvo che il genere era talmente in anticipo che non era facile accettarlo. Faccio subito un esempio. Alquanto posteriore alla stesura del *Milione* eccone un bel manoscritto francese, ora conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, ed ecco la miniatura che illustra il capitolo

157, dove Polo descrive il reame di Coilu, che poi si trova sulla costa del Malabar. In quel capitolo si racconta di una popolazione che raccoglie il pepe e (nella versione toscana) i “mirabolani emblici”, che non so bene se siano delle specie di prugne o altro genere di frutti ricchi di tannino. E come rappresenta il miniatore gli abitanti del Malabar? Ecco, uno è un Blemma, e cioè uno di quei favolosi esseri senza testa con la bocca sullo stomaco, l'altro è uno Sciapode, che sta sdraiato all'ombra del suo unico piede, e il terzo un Monocolo. Esattamente quanto il lettore del manoscritto si attendeva di trovare in quella regione, che poi è l'India, regno del leggendario Prete Gianni, o Presto Giovanni come lo chiama Polo. Il Bello è che nel testo di Polo questi tre mostri non sono affatto menzionati. Polo dice che gli abitanti di Coilu sono neri, vanno in giro nudi, e che la zona (e pensate che bel partito poteva trarne il miniatore) è ricca di leoni neri, pappagalli bianchi dal becco rosso, e pavoni. Inoltre Polo, con la bella freddezza che lo contraddistingue quando riporta di costumi un poco inusuali per i buoni cristiani, annota che costoro hanno scarso senso della moralità e sposano indifferentemente la cugina, la matrigna o la moglie del fratello.

Perché il miniatore si permette di inserire questi tre esseri, che non esistono nell'universo del *Milione* (e a conti fatti non esistono neppure in quello delle nostre scienze naturali e umane), contro ogni evidenza testuale? Perché lui, come i suoi lettori, ai tempi di Polo e anche oltre, fidando in una catena ininterrotta di dottissime enciclopedie che ragguagliavano sulle meraviglie del mondo, sapeva che *dovevano* esserci. Il mercante Marco Polo era semplicemente uno sfacciato che si permetteva non di raccontare come le cose dovevano essere ma (e son parole sue o di Rustichello) di “divisare delle provincie e dei paesi ov'egli fu”. Testimone oculare. Pare un mestiere facile, ma a quei tempi non lo era affatto. Per l'inviato speciale non c'era una definizione sindacale.

Chi era, allora, il compilatore di enciclopedie storiche e geografiche? Un signore che sedendo a tavolino si basava sui testi venerabili di Plinio, di Solino, di Isidoro di Siviglia, e via via sulle varie enciclopedie del XII secolo, lo *Speculum Mundi* di Vincenzo di Beauvais, o il *Trésor* di Brunetto Latini. E in questi testi i vari paesi, veri o leggendari che fossero, erano abitati da animali

fantasiosissimi, e da esseri stranissimi, le cui caratteristiche non erano però affatto arbitrarie. Questi esseri avevano giusto le caratteristiche che servivano a trasformarli in esempi viventi, in leggibili allegorie: così il patriarca di questi trattatelli enciclopedici, il *Fisiologo*, apparso tra II e III secolo della nostra era, raccontava che il leone avesse l'abitudine di cancellare con la coda le sue impronte per depistare i cacciatori, ma questa caratteristica era "necessaria" perché il leone potesse funzionare come simbolo del potere di Cristo, che cancella i nostri peccati. E diceva che la fenice ogni cinquecento anni arrivava a Eliopoli e si consumava sul fuoco dell'altare, per risorgere (come è noto) tre giorni dopo dalle proprie ceneri; e questa proprietà era "necessaria" perché la fenice fosse simbolo del Salvatore. E in tal senso il leone era tanto "vero" quanto la fenice.

Il Saggiatore ha pubblicato un'edizione del *Trattato delle cose più meravigliose e più notabili che si trovano al mondo* di un autore incerto noto come John Mandeville. Mandeville, è sicuro, non si è mai mosso da casa sua, e scrive quasi sessant'anni dopo Polo. Ma per Mandeville raccontare di geografia significa ancora raccontare di esseri che *devono esserci*, non che ci sono, anche se da alcune sue pagine si può pensare che tra le sue fonti ci fossero anche le pagine del testimone oculare Marco Polo. Non è che Mandeville dica sempre e solo panzane: per esempio parla del camaleonte come di una bestia che cambia colore, però aggiunge che è simile a una capra. Ora è interessante paragonare la Sumatra, la Cina meridionale, l'India di Mandeville con quelle di Polo. C'è un nucleo che rimane in gran parte identico, salvo che Mandeville popola queste contrade di animali e mostri umanoidi che ha trovato sui libri precedenti. Polo, no.

Intendiamoci. Polo era un mercante, e non era uomo di molte letture. D'altra parte inizia il suo viaggio a 17 anni e torna che ne ha 41 e nel giro di tre anni va subito a combattere, finisce prigioniero di guerra e detta le sue memorie. Di cose europee non deve averne lette molte, caso mai le leggende che racconta, e le panzane che ha l'aria di bere, le ha udite nel Catai. Ma in qualche modo la cultura delle enciclopedie medievali lo aveva toccato (tra l'altro, molte delle informazioni delle enciclopedie medievali provengono, per lunghi tragitti storici, dal leggendario orientale). E il bello di messer Marco Polo è che, a modo proprio, è uomo del

suo tempo e non riesce a sottrarsi all'influenza di quei libri – magari non letti – che gli insegnano cosa dovrebbe vedere.

La pagina più significativa è quella sugli unicorni, che gli appaiono a Giava. Ora, che gli unicorni ci siano, un uomo del Medioevo non lo mette in discussione. Tra parentesi, a leggere quel trattato onnicomprensivo che è *The Lore of the Unicorn* di Odell Shepard (1930), di persone che hanno visto e descritto l'unicorno ce ne sono state anche molto tempo dopo Marco Polo. Per esempio il viaggiatore elisabettiano Edward Webbe; o Vincent Le Blanc, che nel 1567 ne vede tre, nel serraglio del sultano, in India, e addirittura all'Escorial di Madrid; il missionario gesuita Lobo nel Seicento (tradotto da Samuel Johnson) che lo vede in Abissinia; e poi John Belle nel 1713; per finire, ma non definitivamente, nientemeno che col dottor Livingstone.

Che l'unicorno esistesse lo aveva detto il *Fisiologo*, che aveva dato origine, in Europa, alla leggenda che per catturarlo si dovesse esporre nella foresta una vergine immacolata, e come diceva ancora trent'anni prima di Marco Polo, Brunetto Latini, “quando l'unicorno vede la fanciulla, la sua natura gli dae che, incontamente ch'egli la vede, si ne va da lei, e pone giuso tutta la sua fierezza”.

Poteva Marco Polo non cercare unicorni? Li cerca, e li trova. Voglio dire, non può evitare di guardare alle cose con gli occhi della cultura. Ma una volta che ha guardato, e visto, in base alla cultura passata, ecco che si mette a riflettere da inviato speciale, e cioè come colui che non solo fornisce informazioni nuove ma anche critica e rinnova i cliché del falso esotismo. Perché gli unicorni che lui vede sono di fatto dei rinoceronti, un poco diversi da quei caprioli graziosi e bianchi, col cornetto a spirale, che appaiono sullo stemma della corona inglese.

Polo è spietato: gli unicorni hanno “pelo di bufali e piedi come leonfanti”, il corno è nero e grosso, la lingua è spinosa, la testa sembra un cinghiale e, in definitiva, “ella è molto laida bestia a vedere. Non è, come si dice di qui, ch'ella si lasci prendere alla pulcella, ma è il contrario”. Come dire: non mandate le ragazzine, che ve le incorna a testa bassa. Triste, ma è così.

L'altra cosa che colpisce in Polo, in questo dire le cose come stanno, è che il suo libro è dominato dalla curiosità, ma mai da una forsennata meraviglia, e men che mai dallo sgomento.

Racconta come un antropologo moderno, se c'è una civiltà in cui si usa dare la moglie ai forestieri, e anzi i mariti ne provano gusto, lo racconta, e amen.

Ne ha viste (ma viste, non sentite dire) tante che non si stupisce più di niente. Quindi il mondo di cui parla non è incredibile, anche se è stupefacente: è, semplicemente, e proprio per questo lui ne racconta. Certo, sente voci misteriose nel deserto di Lop, ma provate a cavalcare per settimane e settimane nel deserto. Certo, prende per buona tutta la storia dell'impero di Prete Gianni, ma c'era in giro tanto di lettera diplomatica (seppure falsa, oggi lo sappiamo) mandata cent'anni prima all'imperatore di Bisanzio. Prende i coccodrilli per serpentoni con le sole zampe anteriori, ma non dovete pretendere che ci andasse troppo vicino. Mi sa che trova più antropofagi di quelli che vi fossero, ma alla fin fine viaggiava raccogliendo testimonianze in terre in cui si parlavano lingue che lui doveva imparare a fatica. Però trova il petrolio, e il carbon fossile, e ne parla in modo molto corretto.

Tra visioni influenzate dalla tradizione, da cui si scioglie a fatica, come stropicciandosi gli occhi, ne ha altre in cui sembra antitradizionale persino a noi. Probabilmente per lui gli uomini o son bianchi, o son neri, ma è certo che non gli passa per la testa l'idea di una razza gialla. Gli abitanti di Cipangu (che è il Giappone) hanno la pelle bianca, e il Gran Can, che è un mongolo, "hae lo suo viso bianco e vermiglio come rosa". Il bello è che forse ha ragione lui, perché anche se le enciclopedie (oggi) parlano ancora di pelle giallastra, quando noi guardiamo bene un cinese o un giapponese, ci accorgiamo che non è giallo come il feroce Ming imperatore di Mongo, ma al massimo non è bianco e rosso come un tirolese. Che poi il Gran Can fosse proprio rosa e vermiglio, be', forse si truccava, o forse Polo lo guardava con occhi affettuosi, abbagliato dalle sue vesti e dai suoi gioielli.

Talora pare proprio che inventi leggende come i suoi predecessori e come i suoi successori, come quando ci parla del moscado, profumo squisito che si trova sotto l'ombelico, in una "postema" o ascesso di un animale simile a una gatta. Eppure, andate a controllare su di un'enciclopedia: l'animale c'è, in Asia, e si chiama "moscus moschiferus", una specie di cervo, che ha i denti proprio come Polo li descrive, e che nel derma della parte addominale, sul davanti dell'apertura prepuziale, secerne un

muschio dal profumo penetrantissimo. E inoltre è la versione toscana che lo fa simile a “una gatta”, perché nell’originale francese si dice giustamente che è simile a una gazzella. Polo si guardava intorno, e registrava con tanta freddezza mercantile che noi crediamo che racconti panzane, con la grinta dell’impunito.

A differenza di ogni enciclopedia medievale, non allegorizza e non moralizza, registra per coloro che lo seguiranno lungo quelle vie, che sono vie commerciali. In un certo senso è smagato e realista come Machiavelli, e parla da tecnico a dei tecnici.

Il suo mondo ha reagito alla provocazione, leggendolo come se fosse uno dei suoi predecessori fantasiosi, e così temo che faremo noi, magari influenzati da termini araldici come “lionfante” o “salamandra”.

Ma la salamandra di cui parla è un tessuto fatto d’amianto, che egli ben descrive, non l’animale del bestiario che vive e si crogiola nel fuoco. “E queste sono le salamandre, e l’altre sono favole.”

* Apparso su *L’espresso*, 28 novembre 1982.

DANTE E LA LINGUA DEGLI ITALIANI*

Mengaldo nel suo commento al *De vulgari eloquentia* (DV)¹ dice che “chi osa contemplare l’opera dantesca nel suo complesso avverte [...] la forte discontinuità, la ricchezza di contraddizioni interne” specie nei due testi quasi contemporanei in cui si discute la questione del volgare, il *Convivio* e il DV, e più avanti (p. lxviii) parla di oscillazioni concettuali e incoerenze insanabili.

Dante era senza dubbio un personaggio contraddittorio. Prima di arrivare alla questione della lingua, prepariamoci a rilevarne la contraddittorietà esaminando altre contraddizioni dantesche, ricordando una verità forse triste per molti, e cioè che Dante non era un filosofo, e per quel tanto che voleva esserlo era pessimo, orecchiava a destra e a sinistra, un poco era tomista e un poco averroista, e tutto sommato delle grandi idee gli importava solo quel tanto che gli serviva a far della poesia – per cui come Walt Whitman avrebbe potuto dire: “Mi contraddico? Ebbene, mi contraddico”...

E se non foste persuasi di questi rilievi vi rinvio a De Sanctis che, nella sua *Storia della letteratura italiana* (VI, 7 e VI, 10), dopo aver asserito alquanto enfaticamente che Dante “era dottissimo. Teologia, filosofia, storia, mitologia, giurisprudenza, astronomia, fisica, matematica, rettorica, poetica, di tutto lo scibile aveva notizia, e non superficiale”, si correggeva poco dopo scrivendo: “Era uomo dottissimo ma non era un filosofo. Né la filosofia fu la sua vera vocazione.”

Veniamo ora alla prima delle contraddizioni dantesche. Riguarda le donne. Perché le donne in questo contesto? Vedrete tra un poco che c’entrano anche con la lingua italiana.

Cosa fosse per Dante Beatrice lo sappiamo tutti. Dante ha speso la vita a parlarci del suo amore, anzi della sua devozione per una donna angelicata, tanto che para-occultisti come Gabriele Rossetti e persino Pascoli hanno pensato che appartenesse a una confraternita, tra il massonico e il rosacrociano, quella dei Fedeli

d'Amore. Ora cosa fa questo fedele d'amore? Sposa Gemma Donati (e Boccaccio ci dice impietosamente che lo fa spinto dalla famiglia perché si togliesse di testa quella donna ideale, non solo sposata ma ormai defunta da cinque anni, e forse c'era di mezzo anche una buona dote), ci fa tre figli, poi se ne va in esilio e alla moglie non solo non ci pensa più (tanto che la poveretta nel 1329 si dovrà affannare a reclamare presso le autorità fiorentine la parte di dote dai beni confiscati al marito ormai trapassato, che evidentemente manco aveva fatto testamento in favore della famiglia), ma non la nomina mai. E non ditemi che era troppo occupato da una donna angelicata per pensare alle donne reali, perché poco dopo il matrimonio con Gemma dedica le rime petrose a una signora Petra con cui dovrebbe aver avuto una relazione piuttosto tempestosa – anche se non forse mai consumata, ma questo non basta a definire queste rime puramente allegoriche:

ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.
[...]

Da li occhi suoi mi ven la dolce luce
che mi fa non caler d'ogn'altra donna:
così foss'ella più pietosa donna
ver me, che chiamo di notte e di luce,
solo per lei servire, e luogo e tempo!
Né per altro disio viver gran tempo.

Dunque, con Gemma fa tre figli ma quasi per dovere, con Petra forse non fa niente ma ha il dente avvelenato. Non basta Beatrice a farci dire che Dante con le donne si trovasse a proprio agio.

Vediamo che cosa accade nel *De vulgari eloquentia*. Dante ha sotto gli occhi un testo biblico che gli dice che Dio parla ad Adamo. Dante inclinava a pensare che Dio non avesse proferito parole ma si fosse espresso per fenomeni atmosferici, tuoni e lampi – attenendosi al Salmo 148 dove si menzionano “ignis grando nix glacies spiritus procellarum quae faciunt verbum eius”); ma il testo biblico dice senza ombra di dubbio che subito dopo Adamo nomina gli animali del cielo e della terra (sino al XVII secolo si è discusso a lungo perché non avesse nominato i pesci, forse perché era disagiata anche per lui scendere nella

fossa delle Marianne per vederli proprio tutti) e infine che parla quando manifesta la sua soddisfazione per l'apparizione di Eva. Anzi, in questo caso (1, 2, 23) per la prima volta viene citato un suo discorso: “dixitque Adam hoc nunc os ex ossibus meis et caro de carne mea haec vocabitur virago quoniam de viro sumpta est.” Ebbene, per ragioni che hanno fatto spendere molti fiumi d'inchiostro e su cui non staremo a discutere qui, Dante si dice perplesso del fatto che “secondo ciò che dice il Genesi all'inizio” la prima a parlare sia stata la “presumptuosissima” Eva (“mulierem invenitur ante omnes fuisse locutam”), quando ha dialogato con il serpente. Così, una volta preso per buono questo falso esegetico, gli pare sconveniente che un atto così nobile del genere umano sia sgorgato, prima che dalle labbra di un uomo, da quelle di una donna (“inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse”; *DVI*, iv)

Come la mettiamo? Ammettendo che Dante, a proposito delle donne, avesse almeno due volti, quello del fedele d'amore e quello del misogino (sia pure praticando una misoginia normalissima ai suoi tempi).

E per la politica? Dante nel VI del *Purgatorio* (76-78) fa lanciare da Sordello il suo grido di amore e di dolore per una Italia ridotta a bordello, e l'auspicio di nuovo unita.

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
nave senza nocchiere in gran tempesta,
non donna di province, ma bordello!

Ma lo stesso Dante si batte contro i ghibellini aretini a Campaldino, insulta Pisa vituperio delle genti e sembra comportarsi come il buon lucchese che dice “meglio un morto in casa che un pisano all'uscio”, di tutte le terre italiane che visita nessuna gli va a fagiolo perché si sa che “sa di sale lo pane altrui ed è duro calle lo scendere e 'l salir per l'altrui scale”, vedremo come nel *De vulgari eloquentia* non gli vada bene nessun dialetto italiano, insomma sembrano non andargli a genio gli italiani tutti, e persino nella sua città riesce a litigare non dico con la fazione avversa ma coi guelfi della sua fazione, in modo così litigioso da ricordare i nostri partiti attuali – e alla fine gli studenti non riescono più a capire se era guelfo, che però teneva per

l'imperatore e osteggiava il papa, e dunque era guelfo, sì, ma di parte bianca o se fosse, come aveva equivocato il Foscolo, un ghibellin fuggiasco. Che peraltro a un certo punto si allea davvero coi ghibellini per cercare di tornare a Firenze.

Benché divenuto il bardo degli idealisti risorgimentali, Dante avrebbe messo subito la firma per dare l'Italia a Radetzky, visto che l'unico modo per unificare questo infelice paese non è per lui, come almeno voleva Machiavelli, darlo a un principe italiano ancorché mascalzone, ma all'imperatore tedesco. Ed è proprio Sordello, di fronte allo sfacelo nazionale, a lamentarsi perché un qualche principe teutonico non intervenga a mettere le cose a posto (*Purg.* VI, 97-99):

O Alberto tedesco ch'abbandoni
costei ch'è fatta indomita e selvaggia,
e dovresti inforcar li suoi arcioni...

Dante voleva affidare l'Italia all'imperatore perché nel *De monarchia* I definisce l'istituzione monarchica come l'unica che può permettere di realizzare nella società mondana un ordinamento unitario che rispecchi quello celeste. *Auctoritas super partes*, l'imperatore non solo è necessario per dirimere le controversie che possono sorgere tra i principi e i popoli, ma è anche l'unico che, essendo dotato di volontà perfetta e della maggiore potenza possibile, è in grado di garantire il pieno esercizio della giustizia. L'estensione illimitata del territorio su cui esercita la propria giurisdizione rende infatti l'imperatore immune dalla passione della cupidigia... L'imperatore è il ministro di tutti e, dunque, il primo garante della libertà dell'uomo. Pertanto a prova suprema della necessità della monarchia universale sta il fatto che Cristo attese a incarnarsi che il mondo avesse raggiunto l'unità politica sotto l'impero di Augusto.

Insomma, da che parte stava Dante? È vero che erano altri tempi e non poteva invocare Vittorio Emanuele II, ma certo qui ci mostra davvero tre volti in contrasto tra loro, campanilista fratricida, nazionalista e filotedesco. Né sono io che faccio battute ingenerose, visto che Machiavelli nel *Discorso intorno alla nostra lingua* aveva detto di Dante che

in ogni parte mostrò d'esser per ingegno, per dottrina et per giuditio

uomo eccellente, eccetto che dove egli hebbe a ragionare della patria sua, la quale, fuori d'ogni humanità et filosofico istituto, perseguitò con ogni spetie d'ingiuria. E non potendo altro fare che infamarla, accusò quella d'ogni vizio, dannò gli uomini, biasimò il sito, disse male de' costumi et delle legge di lei; et questo fece non solo in una parte de la sua cantica, ma in tutta, et diversamente et in diversi modi: tanto l'offese l'ingiuria dell'exilio, tanta vendetta ne desiderava! E però ne fece tanta quanta egli poté. E se, per sorte, de' mali ch'egli li predisse le ne fussi accaduto alcuno, Firenze harebbe piu da dolersi d'havere nutrito quell'huomo, che d'alcuna altra sua rovina.

Ma veniamo ora alla questione della lingua. L'Italia come entità unitaria non è nata politicamente bensì linguisticamente. Prima ancora che lo dicesse Metternich, e cioè dal tempo dei romani, l'Italia era davvero una espressione geografica, e a lungo imprecisa. Il nome *Italia* infatti inizia a essere usato nel VI secolo a.C. ma si riferisce solo alla regione che oggi chiamiamo Calabria; a lungo per i romani non comprende la Gallia Cisalpina; quando Roma iniziava a espandere la sua influenza nella penisola vi si parlava greco, etrusco, qualche dialetto celtico o ligure, osco, umbro, falisco, venetico o il siculo, e Roma con il dono della cittadinanza agli italici impone il latino. Secoli dopo Carlo Magno comprenderà nel Sacro Romano Impero un Regno d'Italia, ma il titolo rimane puramente formale e indica comunque solo le regioni del Nord della penisola. Dopo di che l'Italia rimane un ideale, una espressione geografica, appunto, ma non una entità statuale. E se tanti poeti iniziano a lamentare che l'Italia non ci sia più o non ci sia ancora è proprio perché esiste una lingua unitaria con cui dirlo: l'Italia è nata virtualmente solo quando qualcuno ha scritto "Sao ko kelle terre, per kelle fini que ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti".

Dalla Carta Capuana in avanti l'unico elemento costante di italianità, nel corso di più di un millennio, nell'assenza di una unità statale e di un patrimonio di valori che fosse più forte delle varie identità regionali, è stata la lingua, ma questa lingua, non esistendo un popolo che la parlasse, è rimasta segno di unità e identità solo per i pochi che sapevano leggere e scrivere. Anzi, come si evince dal discorso dantesco nel *DV*, questo segno di unità è stato rappresentato solo dalla lingua letteraria, quella parlata dai poeti. Ed è a opera dei poeti che si è tramandata la tradizione della *vituperatio Ytaliae* che potremmo porre sotto la rubrica dell'*ahi serva Italia*.

Dalla invettiva dantesca a Petrarca (“Italia mia, benché ’l parlar sia indarno / a le piaghe mortali / che nel bel corpo tuo sí spesse veggio, / piacemi almen che’ miei sospir’ sian quali / spera ’l Tevere et l’Arno, / e ’l Po, dove doglioso et grave or seggio”) attraverso la machiavelliana esortazione a liberar l’Italia dai barbari per arrivare a Leopardi (“O patria mia, vedo le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri e l’erme / torri degli avi nostri, / ma la gloria non vedo”) sino a quel “noi fummo da secoli calpesti e derisi” che la *vox populi* tende ormai ad attribuire a Roberto Benigni, l’accorato lamento su un’Italia divisa ha viaggiato per sei secoli non a opera di politici che volevano unificare il paese ma di letterati fieri di parlare una lingua unificata, sul modello del volgare toscano.

Eppure per Dante lo stesso toscano dei tempi suoi era dialetto da rottamare. Si veda cosa dice nel *DV* (i, xi) dei vari dialetti italiani:

I Romani ritengono di aver diritto al primo posto [ma] affermiamo [...] che il volgare dei Romani (non volgare anzi, ma piuttosto squallida parlata) è il più brutto dei volgari italiani — il che non è strano, perché anche nei loro brutti usi e costumi i Romani appaiono più lerci di tutti gli altri popoli.

Non male come inizio. Dopo di che vi risparmio le parole sferzanti che egli ha per gli abitanti della Marca d’Ancona (che dicono: *Chignamente state siate*), per quelli di Spoleto, Milano, Bergamo, Aquileia, per gli istriani che dicono

pronunciando crudamente le parole: *Ces fas-tu?* [...] Eliminiamo anche i Sardi (che non sono Italiani, ma sembrano accomunabili agli Italiani) perché essi soli appaiono privi di un volgare loro proprio e imitano la “gramatica” [il latino] come le scimmie imitano gli uomini: dicono infatti *domus nova* e *dominus meus* [...] il siciliano [...] arroga a sé una fama superiore agli altri volgari, sia perché col nome di “siciliana” viene indicata tutta la produzione poetica degli Italiani [...] [ma] quello che esce dalla bocca del siciliano medio [...] non è affatto degno dell’onore del primo posto. [...] Veniamo poi ai Toscani, che, fuor di senno per la loro pazzia, vogliono chiaramente arrogarsi la gloria del volgare illustre [...] Poiché dunque i Toscani più degli altri imperversano in questo loro farneticare da ubriachi, appare giusto e utile prendere ad uno ad uno i volgari municipali della Toscana e spogliarli un po’ della loro vanagloria [...] Tuttavia, benché quasi tutti i Toscani siano ottenebrati dal loro brutto gergo, noi sappiamo che alcuni di loro hanno conosciuto il volgare più eccellente: cioè Guido, Lapo e un altro poeta, fra i Fiorentini, e, a Pistoia,

Cino [...] Pertanto, se esaminiamo le parlate toscane e consideriamo come i sullodati personaggi si siano staccati dal proprio linguaggio, non rimane dubbio che il volgare da noi cercato sia un altro e non quello raggiunto dalla gente di Toscana.

[quanto ai] Genovesi [...] se costoro dimenticassero la lettera z, dovrebbero rinunciare completamente a parlare o ricostruire un linguaggio nuovo. La parte principale della loro parlata è infatti costituita dalla zeta, lettera che non si può pronunciare se non con grande durezza.

(DV I, XI-XIII)

Dante prosegue poi dicendo cose orribili dei romagnoli, salva appena appena i bolognesi, rimprovera ai bresciani, veronesi e vicentini di dire *magara*, ai padovani di ridurre “con brutta sincope tutti i participi in *oto* e tutti i nomi in *-tate*, come *merco* e *bontè*”, ai trevigiani di troncare “per apocope le parole, pronunciando la consonante *v* come *f* (dicono per esempio *nof* invece di ‘nove’ e *vif* invece di ‘vivo’)” e via vituperando regione per regione, sino ad arrivare agli alessandrini: “le città di Trento, Torino e Alessandria sono tanto vicine ai confini d’Italia che non possono avere linguaggi puri. Pertanto, se invece del volgare bruttissimo che hanno, ne avessero uno bellissimo, negheremmo, per la sua mescolanza con altri volgari, che fosse veramente italiano.” E siamo a posto anche noi alessandrini, forse perché un imperiale come Dante non poteva perdonarci di aver tenuto testa al Barbarossa.

Dante sta dunque cercando un volgare non provinciale e ne trova esempi solo in alcuni poeti che, prima di lui, dai dialetti hanno saputo distaccarsi. Ma cosa intende per questo volgare non provinciale che chiamerà *illustre*? E davvero riteneva che già esistesse compiutamente da qualche parte?

Dante si occupa della questione della lingua sia nel *Convivio* che nel *De vulgari eloquentia*. Visto che stiamo parlando di contraddizioni esaminiamo subito il *De vulgari* che, come sapete, è per così dire l’atto di fondazione del volgare illustre, e neanche a farlo apposta è scritto in latino (come Bastian contrario, Dante non si smentisce mai).

Come Dante dirà, la capacità di parlare è propria solo dell’uomo: non l’hanno gli angeli (poiché tutti leggono i pensieri di tutti nella mente divina), non l’hanno gli animali (che non hanno passioni individuali bensì specifiche e, pertanto,

conoscendo le proprie, conoscono anche quelle dei loro simili, né hanno bisogno di conoscere quelle di animali di altra specie) e non l'hanno i demoni (che conoscono già reciprocamente il grado della propria perfidia).

Pertanto il *De vulgari eloquentia* intende occuparsi solo dell'umana loquela, e Dante prende le mosse dall'episodio narrato in *Genesi* 2, 16-17, quando il Signore parla per la prima volta all'uomo, mettendogli a disposizione tutti i beni del paradiso terrestre. Qui non abbiamo solo il curioso esempio di misinterpretazione per cui la prima persona a parlare sarebbe stata Eva, ma non si fa cenno neppure alla questione di come Adamo avesse parlato quando il Signore (*Genesi* 2, 19 sgg.) plasma dal suolo tutte le fiere della steppa e tutti i volatili del cielo e glieli conduce dinnanzi per vedere come li avrebbe chiamati, e in qualunque modo l'uomo avrebbe chiamato ogni essere vivente, quello doveva essere il suo nome ("omne enim, quod vocavit Adam animae viventis, ipsum est nomen eius", dice la Sacra Scrittura). Questo tema di Adamo come Nomoteta (col tremendo problema che era già stato del *Cratilo* platonico e che ossessionerà i secoli a venire, e cioè su quali basi Adamo abbia nominato gli animali, se coi nomi che loro *spettavano* a causa della loro natura o con quelli che egli aveva deciso arbitrariamente di assegnare *ad placitum*) viene ignorato da Dante. Così come egli non fa riferimento a discussioni di filosofia del linguaggio vive nel suo tempo, e cioè alla distinzione tra *modi essendi*, *modi intelligendi* e *modi significandi* – perdendo pertanto l'occasione di stabilire se e in qual senso l'ebraico adamitico fosse una lingua perfetta in quanto stabiliva un rapporto naturale tra nome ed essenza della cosa. Prova ulteriore dei suoi scarsi interessi filosofici, e del fatto che della lingua adamitica perfetta gli importava assai poco, perché di lingua perfetta avrebbe dovuto esistere soltanto la sua.

Torniamo al *De vulgari eloquentia*: almeno secondo la lettura che a Dante pare non più fedele al testo sacro ma più razionale, o ragionevole, Adamo dovrebbe aver parlato per primo: e mentre la prima voce che emettono gli esseri umani è un vagito di dolore, la prima voce emessa da Adamo non poteva essere che un suono di gioia e al tempo stesso di omaggio al suo creatore. Dunque Adamo avrebbe per primo pronunciato il nome di Dio, *El* (*DV* I, IV,

4).

Di fronte a questo primo atto linguistico della storia umana Dante deve ora affrontare il tema della pluralità delle lingue che gli è certificata dall'esperienza e trova la sua fondazione e spiegazione in *Genesi* in 11, 1 sgg. E cioè nella vicenda del crollo della torre di Babele e nella *confusio linguarum*.

Ecco che dal cielo li colpì una tale confusione che essi, mentre si dedicavano tutti a quest'opera quando avevano un'unica e identica lingua, ora, resi diversi dalle molte lingue, l'abbandonarono e non raggiunsero mai più la medesima intesa [...] Quelli cui rimase la lingua sacra non erano presenti [...] Ora questa parte, che quanto al numero fu minima, apparteneva, a quel che io congetturo, alla stirpe di Sem, che fu il terzo figlio di Noè: proprio da essa sorse il popolo d'Israele, che usò l'antichissimo linguaggio fino alla sua dispersione.

(DV I, VII)

Siccome si è visto che della lingua di Sem non gli importava gran che, Dante si mostra piuttosto interessato alla frammentazione delle altre lingue, di cui ci dà una descrizione che, non solo per l'epoca, è un modello di linguistica comparata, da un lato, e di antropologia culturale dall'altro (DV I, VIII).

Dapprima esplora le lingue che si parlano tra le foci del Danubio e i confini occidentali dell'Inghilterra, nate da un solo ceppo e poi frammentatesi nelle lingue degli schiavoni, ungheresi, teutoni, sassoni, inglesi e altre nazioni, tutti volgari in cui per dire *sì* si dice *io*. Dai confini dell'Ungheria verso Oriente nasce un'altra lingua che si estende anche oltre l'Europa.

Tutta la restante parte dell'Europa fu occupata da una terza lingua, che era unica, anche se ora appare triforme: infatti alcuni per affermare dicono *oc*, altri *oïl*, altri *sì*, come fanno per esempio Ispani, Francesi e Italiani. L'identità dei vocaboli indicanti molti concetti (come "Dio", "cielo", "amore", "mare", "terra", "è", "vive", "muore", "ama", e quasi tutto il resto) è però segno palese che i volgari di questi tre popoli provengono da un'unica e medesima lingua.

(DV I, VIII)

Quello che colpisce Dante è una differenza sostanziale tra i volgari e quella che egli chiama grammatica, ovvero la lingua latina, in ogni caso il latino accademico dei tempi suoi, regolato da leggi grammaticali ferree e ormai inalterabile nel corso dei secoli. Invece i volgari presentano continue variazioni nel tempo

e nello spazio: i padovani parlano in un modo e i pisani in un altro e, cosa anche più straordinaria, parlano in modo diverso anche i membri di una stessa comunità civica (come i bolognesi di Borgo San Felice e quelli di Strada Maggiore). Non solo, ma siccome

l'uomo [...] è il più instabile e mutevole degli esseri animati: il linguaggio pertanto non può essere né durevole né continuo, ma, come le altre cose umane (usi e costumi per esempio), varia necessariamente con la distanza nello spazio e nel tempo.

Non solo da paese e paese ma nel corso degli anni nello stesso paese:

Abbiamo pertanto l'audacia di dichiarare che, se i più antichi abitanti di Pavia risorgessero ora, parlerebbero un linguaggio diverso o dissimile da quello dei moderni Pavesi.

(DV I, IX)

Ora il progetto di Dante, se si vuole trovare per l'Italia una lingua più decorosa e illustre, è che si deve procedere a una critica dei vari volgari regionali, visto che i poeti migliori si sono sempre allontanati dal volgare della loro città, e mirare a un volgare *illustre*. Questo volgare rappresenta una sorta di regola ideale a cui si sono avvicinati i poeti più grandi, e rispetto a cui i volgari esistenti dovranno esser giudicati.

Così la seconda parte (incompiuta) del DV delinea le regole di composizione dell'unico e vero volgare illustre, la lingua poetica di cui Dante si considera superbamente il fondatore. Torneremo su questo punto, ma riandiamo al primo oggetto dell'inchiesta dantesca, annunciato proprio all'inizio del DV (I, 1):

Non ci consta che nessuno prima di noi abbia affrontato la trattazione dell'eloquio volgare, e tuttavia, a quanto vediamo, proprio tale eloquio è assolutamente necessario a tutti, poiché non solo gli uomini, ma anche le donne e i bambini tendono ad esso [...] Per lingua volgare intendiamo quella cui i bambini vengono abituati da chi sta loro accanto quando per la prima volta cominciano ad articolare distintamente le parole. Ma è anche possibile definire più brevemente e affermare che la lingua volgare è quella che, senza bisogno di alcuna regola, si apprende imitando la nutrice. Abbiamo poi anche, oltre a questa, una seconda lingua che fu chiamata dai Romani "gramatica" [...] Poche sono d'altronde le persone che giungono alla padronanza di essa, perché non si apprendono le sue regole e non ci si istruisce in essa se non col tempo e con l'assiduità dello

studio.

E qui viene un'affermazione rivoluzionaria, e cioè che

La più nobile di queste due lingue è il volgare, sia perché fu la prima a essere usata dal genere umano, sia perché tutto il mondo ne fruisce (pur nelle diversità di pronuncia e di vocabolario che la dividono), sia perché ci è naturale, mentre l'altra è piuttosto artificiale.

Dunque abbiamo il volgare, che è opera di natura, e la grammatica, la lingua latina dei dotti, o *locutio secundaria*, che è effetto dell'*ars* ed è idioma *artificiale*, “perpetuo e non corruttibile”, lingua internazionale della Chiesa e dell'università, irrigidita in un sistema di regole da grammatici che legiferavano quando esso già non era più la lingua viva di Roma.

Da un lato quindi si afferma che la lingua più nobile deve avere i requisiti della naturalità, mentre la riconosciuta diversità dei volgari ne conferma la convenzionalità, e dall'altro si parla del volgare come di una lingua comune a tutti, anche se differenziata in vocaboli e pronunce diverse. Siccome tutto il *DV* insiste sulla varietà delle lingue, come conciliare l'idea che le lingue sono molte col fatto che il volgare (lingua naturale) è comune a tutto il genere umano? La risposta è che è “naturale” e comune a tutti che si apprenda per prima una lingua naturale senza conoscerne le regole, ma che questo avviene perché tutti gli uomini hanno in comune una naturale *facoltà del linguaggio* (che secondo alcuni interpreti potrebbe persino essere una grammatica universale, una sorta di meccanismo innato che a noi contemporanei ricorda la grammatica generativa chomskyana) che poi si incarna in sostanze e forme linguistiche diverse.

Il punto che qui c'interessa è che già nella *Vita nuova* (25) Dante affermava che solo il volgare è lingua adatta per parlare d'amore:

Anticamente non erano dicitori d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico [...] non volgari ma litterati poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati, che apparìo prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione [...] E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini.

Di questa affermazione si può dare una interpretazione triviale, per cui si sarebbe dovuto poetare in volgare perché di amore si deve parlare anche alle donne che il latino non lo sanno, e una interpretazione più sottile per cui il volgare e il discorso erotico, in quanto entrambi effetto di natura, sono intimamente legati nella poetica dello stilnovismo. In ogni caso questo vincolo tra eros, poesia e volgare sottolinea anche per Asor Rosa (1997: 60 sgg.) la funzione mediatrice (Asor Rosa scrive con venature marxistiche “organica”) dell’intellettuale. Infatti nel *Convivio* (I, 1, 10), sentendosi erede e discepolo dei grandi primi rimatori in volgare, Dante scrive:

E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a’ piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m’ho lasciati, per la dolcezza ch’io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi.

E quindi per questo scrive e spiega in italiano

queste canzoni, a le quali questo comento è per servo ordinato. E lo latino non l’averebbe esposte se non a’ litterati, ché li altri non l’averebbero inteso. Onde con ciò sia cosa che molti più siano quelli che desiderano intendere quelle non litterati che litterati, seguitasi che non avrebbe pieno lo suo comandamento come ’l volgare, che da li litterati e non litterati è inteso. (I, vii, 11-12)

Poi ch’è manifesto come [...] io mi mossi al volgare comento e lasciai lo latino – l’ordine de la intera scusa vuole ch’io mostri come a ciò mi mossi per lo naturale amore de la propria loquela. (I, x, 5-6)

Ora però si deve considerare che le canzoni (come quelle del *Convivio*) sono per Dante esempio di volgare illustre, quel volgare che non esiste ancora se non come intuizione incompleta da parte dei grandi poeti che lo hanno preceduto, e che Dante vuole costruire *ex novo* affermando di inseguirlo come una pantera profumata (allusione alla tradizione dei bestiari per cui la pantera è animale che lascia la scia di un delizioso profumo ma è tuttavia imprendibile). Così nel *DV* (I, xvi) dirà che

Abbiamo battuto i boschi e i pascoli d’Italia senza trovare la pantera che inseguiamo: applichiamo dunque per la sua scoperta un metodo di indagine più razionale, nell’intento di avviluppare nei nostri lacci questa fiera che fa sentire il suo profumo ovunque senza mostrarsi in nessun

luogo. Riprendiamo dunque i nostri spiedi di caccia e affermiamo che in ciascun genere deve esistere un elemento con cui confrontare e valutare tutti i membri di quel genere [...] In quanto agiamo come uomini e Italiani, abbiamo alcuni indici semplicissimi, costituiti da usi, costumi e linguaggio, con cui valutiamo e misuriamo le azioni proprie degli Italiani. Ora, le più nobili di queste azioni proprie degli Italiani sono quelle che, senza appartenere ad alcuna città d'Italia, sono comuni a tutte le città: fra queste azioni possiamo adesso scorgere quel volgare che prima abbiamo cercato, quel volgare che si fa sentire in ogni città, senza aver sede in nessuna di esse [...]

E dichiariamo che in Italia il volgare illustre, cardinale, regale e curiale è quel volgare che appartiene a tutte le città italiane senza apparire proprio di alcuna di esse, quel volgare con cui vengono misurati, valutati e confrontati i volgari italiani.

E questo volgare “fu usato dagli illustri maestri che in Italia composero poesia in volgare, e cioè da Siciliani, Apuli, Toscani, Romagnoli, Lombardi e scrittori di entrambe le Marche” (DV I, XIX).

E, dopo aver spiegato perché definisce il volgare a cui aspira come “illustre, cardinale, regale e curiale” conclude che lo si definisce *regale* perché “se noi Italiani avessimo una reggia, esso sarebbe la lingua di palazzo...” Ma l'Italia, Dante lo sa benissimo, non essendo nazione, non ha una reggia. E dunque “il nostro volgare illustre, mancando la reggia, va peregrinando come straniero e trova ospitalità in umili ricoveri”.

E quanto a chiamarlo *curiale*, ricordando che la curia era il consesso riunito intorno al sovrano con funzione politica, amministrativa e giuridica e la *curialitas* significava anche “eleganza di stile”, Dante precisa che

la curialità [...] non è altro che la norma e misura di ciò che si deve fare: e poiché la bilancia per tale misura suole esistere soltanto nelle eccellentissime “curie”, ne deriva che tutto ciò che nei nostri atti è ben misurato viene chiamato curiale. Ora, questo volgare riceve la sua misura nell'eccellentissima curia degli Italiani e merita pertanto il nome di curiale.

Però anche qui Dante si rende conto che parlare di misure effettuate nella curia degli italiani,

pare uno scherzo, perché non abbiamo curia. Ma a questo si risponde facilmente: infatti, benché in Italia non esista una curia, intesa nella sua unità (come la curia del re di Germania), non mancano tuttavia le membra

che la sostituiscono; e come le membra della curia di Germania ricevono unità da un unico Principe, così le membra della nostra sono unite dal lume di grazia della ragione. Sarebbe pertanto falso dire che gli Italiani mancano di una curia, benché siano privi di un Principe: abbiamo infatti una curia, anche se fisicamente dispersa.

(DV I, xviii)

Facciamo attenzione a questo punto: dire che gli italiani non hanno una curia che sia di governo ma che è unita solo dal lume della ragione significa aver capito quello che noi ora sappiamo benissimo, e cioè che prima del 1861 l'unità degli italiani è stata basata non sulla politica ma sulla cultura.

Questo volgare illustre, dunque, si delinea a tratti nei testi dei poeti che Dante considera maggiori, ma non sembra ancora formato, regolato, esplicitato nei suoi principi grammaticali. Di fronte ai volgari esistenti, naturali ma non universali, di fronte a una grammatica universale ma artificiale, mancando all'Italia una curia e una reggia, Dante con un atto d'imperio sostituisce la lezione poetica all'unità statuale che manca, e si candida come il restauratore della *forma locutionis* edenica, naturale e universale. Ma – a differenza di quanto faranno i rinascimentali andando alla ricerca di una lingua ebraica restituita al suo potere rivelativo e magico – Dante intende ricreare la condizione originaria con un atto di invenzione moderna. Il volgare illustre deve essere una lingua poetica, la sua, e sarà il modo in cui un poeta moderno sana la ferita post-babelica. Tutto il secondo libro del DV non è da intendere come mero trattatello di stilistica, ma come sforzo di fissare le condizioni, le regole, la *forma locutionis* dell'unica lingua perfetta concepibile, l'italiano della poesia dantesca. Della lingua perfetta originaria questo volgare illustre avrà la *necessità* (opposta alla convenzionalità) perché, come la *forma locutionis* perfetta permetteva ad Adamo di parlare con Dio, il volgare illustre è quello che permette al poeta di rendere le parole adeguate a ciò che debbono esprimere, e che non sarebbe esprimibile altrimenti.

Per questo, anziché biasimare la molteplicità delle lingue, Dante ne mette in rilievo la capacità di rinnovarsi nel tempo. È proprio in base a questa fiducia nella creatività linguistica che egli può proporsi di inventare una lingua perfetta moderna, senza andare alla caccia di modelli perduti. Se Dante avesse veramente

pensato che l'ebraico inventato da Adamo era la sola lingua perfetta, un uomo della sua volontà, superbia e cultura si sarebbe ingegnato di scrivere in ebraico. Se non l'ha fatto è perché pensava che il volgare che egli doveva inventare avrebbe corrisposto ai principi della forma universale donata da Dio, meglio di quanto non potesse fare l'ebraico adamitico. Dante, con l'arroganza che gli è propria, si presenta come il nuovo Adamo.

Ma ecco qui una nuova contraddizione dantesca: da un lato vuole inventare un volgare che sia comprensibile anche agli indotti e alle donne, ma dall'altro vuole fondare il suo volgare illustre, così complesso da essere comprensibile solo agli ottimi, tanto è vero che ripetutamente insiste sul fatto che, come il migliore dei cavalli si conviene solo al migliore dei cavalieri,

codesto volgare esige dunque persone che gli siano simili [...] La magnificenza richiede appunto persone di grandi possibilità e la porpora uomini nobili: allo stesso modo questo volgare cerca chi eccelle per ingegno e sapere, e spregia gli altri. [Se dunque] ciò che è buono si converrà a chi è meritevole, ciò che è migliore a chi è più meritevole, ciò che è ottimo a chi è meritevolissimo [...] ai migliori concetti si converrà la miglior lingua. Ma i migliori concetti non possono essere se non quelli in cui vi è sapere e ingegno; dunque la miglior lingua non si conviene se non a coloro nei quali è ingegno e sapere.

(DV II, 1)

A questo punto Dante conclude che la forma con cui si possono trattare i temi degni di un tale volgare è quella della canzone (DV II, III). Ma se il volgare illustre può essere compreso da pochi e da pochi possono essere gustate le canzoni, come renderle comprensibili a chi del volgare illustre non è degno? Dotandole di un commento, che non sia in poesia bensì in prosa, una *prosa addita poesi*, che non ha più le caratteristiche del volgare illustre. Perché spiega Dante, come per capire la vera bellezza di una donna bisogna spogiarla di tutti gli ornamenti e belletti e vestimenti che la fanno ammirare più che per la sua naturale venustà, così anche la canzone va spogliata dalle "accidentali adornezze" della rima e del ritmo del verso (*Convivio* I, x, 12).

Pertanto il volgare del commento alle canzoni sarà un volgare prosastico. E infatti si ritiene che, se il DV si arresta incompleto prima che termini il secondo libro sul volgare illustre, il terzo avrebbe dovuto parlare della prosa illustre e il quarto del volgare

mediocre e umile. E quale sarà questo volgare umile? Sarà quello della *Divina commedia* che, a giudicare da quanto si dice nella *Epistola XIII*, 28-31:

Il titolo del libro è: “Incomincia la Comedia di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi.” Per capire il titolo bisogna sapere che la parola “comedia” deriva dalla parola “comos” che significa “villaggio” e “oda” che significa “canto”, per cui “comedia” come se fosse “canto villereccio”. Ed è la comedia un genere di narrazione poetica diverso da tutti gli altri. Si diversifica dalla tragedia per la materia in questo che la tragedia all’inizio è meravigliosa e placida e alla fine [...] fetida e paurosa; ed è detta tragedia per questo da “tragos” che significa “capro” e “oda”, come se fosse “canto del capro”, cioè fetido come il capro; come risulta dalle tragedie di Seneca. La comedia invece inizia dalla narrazione di situazioni difficili, ma la sua materia finisce bene, come risulta dalle commedie di Terenzio [...] Similmente tragedia e comedia si diversificano per il linguaggio che è alto e sublime nella tragedia, dimesso e umile nella comedia, come dice Orazio nella sua *Poetica* [...] E da questo è chiaro che Comedia si può definire la presente opera. Infatti se guardiamo alla materia, all’inizio essa è paurosa e fetida perché tratta dell’Inferno, ma ha una fine buona, desiderabile e gradita, perché tratta del Paradiso. Per quel che riguarda il linguaggio questo è dimesso e umile perché si tratta della parlata volgare che usano anche le donnette (*mulierculae*).²

E qui siamo nel vivo della contraddizione dantesca. Da un lato egli si vuole l’inventore della nuova lingua perfetta, ma accessibile solo ai *doctores*, d’altro canto, per poter parlare anche a chi non poteva gustare il volgare illustre della canzone, Dante opta per una lingua prosastica chiara a tutti. E infine, quando vuole davvero parlare anche alle *mulierculae*, egli inventa un toscano umile, di cui Contini (1970: 171-173) rilevava la “sperimentalità incessante” per cui linguaggio dantesco passa da espressioni umilissime e volgarissime come “tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva e ’l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia” (*Inf.* XXVIII, 25-27) a momenti di grande delicatezza come in “L’alba vinceva l’ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina” (*Purg.* I, 115-117).

Quando nel Rinascimento si riscoprirà il DV e si aprirà la disputa su quale debba essere la lingua italiana, si dibatterà a lungo se ci si dovesse davvero rifare a un volgare illustre curiale o assestare sul buon toscano dantesco.

Dirà Antonino Pagliaro (1968: 581 sgg.):

Non c'è dubbio che il mancato riconoscimento della diversità fra le posizioni teoriche implicite nella prassi linguistica della *Commedia* e quelle chiaramente delineate nel *De vulgari eloquentia*, in quanto si riferiscono allo stile tragico, cioè alla lingua della canzone, sia la principale causa del malinteso, per il quale il Trissino poté riconoscere nella lingua del poema l'esemplificazione o la messa in pratica delle teorie del trattato. Alla stessa causa è dovuto l'aspro risentimento di N. Machiavelli, che accusa Dante di avere esaltato in teoria il volgare illustre ripudiando il fiorentino, mentre di fatto nella *Commedia* non si è scostato dal fiorentino.

Tanto che quando dal fiorentino ha dovuto discostarsi per importare termini da altre lingue o creando neologismi, ha cercato di rendere il nuovo termine omogeneo al suo dialetto. E Machiavelli intimava a Dante che: "Gli uomini che scrivono in quella lingua, come amorevoli di essa, debbono far quello che hai fatto tu, ma non dir quello che hai detto tu."

Tal che, concludeva Pagliaro:

se un innegabile contrasto esiste tra il teorico della lingua della canzone, che esige un intervento, per così dire, curiale nella formazione di un'altra espressione linguistica, e il poeta della *Commedia*, che rivendica a sé la più ampia libertà ai fini dell'espressione poetica, è certo che la postulazione di una fondamentale comunione linguistica italiana [...] costituisce una premessa legittima per quell'ampliamento dell'orizzonte linguistico che si avrà nella *Commedia*.

E tuttavia, che il modello per la lingua degli italiani fosse la canzone in volgare illustre o la *Commedia* in volgare umile, come dice Asor Rosa

la letteratura italiana comincia da un punto molto alto – ma non sbaglieremmo a scrivere drasticamente, dal punto più alto della scala dei valori letterari; quel che segue corre necessariamente il rischio di essere o di apparire non uno sviluppo, ma la dignitosa amministrazione di una pressoché insuperabile eredità.

Così, non parlato né dalle *mulierculae* né dal popolo, l'italiano dantesco a cui si ispireranno i poeti che lo seguiranno, quasi fosse una *locutio secundaria*, si sviluppa come continua fedeltà al suo modello massimo senza piegarsi alle esigenze delle parlate popolari, almeno direi sino a Manzoni, che riesce nel miracolo di parlare un volgare umile risciacquando i panni nell'Arno del volgare illustre, e acchiappa per la coda, per così dire, la pantera profumata.

Ma questo spiega perché se date a un francese da leggere un testo di Rabelais, che era più o meno contemporaneo del nostro Ariosto, il francese fa una certa fatica a capirlo e si perde se è persona di scarsa o nulla cultura letteraria. Mentre se date da leggere a un italiano, anche se ha fatto solo le elementari “Le dame i cavalier l’arme gli amori / le cortesie le audaci imprese io canto” costui capirà benissimo che cosa gli viene detto. Parimenti un inglese non riesce praticamente a leggere i *Canterbury tales* di Chaucer, tanto che per il lettore comune circolano versioni in inglese moderno, mentre un italiano (e persino l’extracomunitario che vende caldarroste all’angolo della strada) capisce benissimo che cosa vuole dire “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura”. Eppure Dante scriveva questi versi più di sessant’anni prima di Chaucer.

Dobbiamo dunque dirci fortunati perché i nostri ragazzi a scuola hanno fatto e fanno meno fatica a comprendere i grandi scrittori del passato? Il guaio è che francesi o inglesi non capiscono la loro lingua di molti secoli fa perché – parlata per secoli da mercanti, guerrieri e popolani – questa lingua sia è via via trasformata, mentre l’italiano da Dante ai giorni nostri è stato parlato eminentemente da scrittori che si passavano per così dire la fiaccola di una lingua originaria senza ardire trasformarla più di tanto. Crederebbe uno straniero (o un ragazzo della prima media) che tra “Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta” e “O patria mia, vedo le mura e gli archi / e le colonne e i simulacri e l’erme / torri degli avi nostri, / ma la gloria non vedo” passano circa cinque secoli e mezzo? Francamente, a prima vista parrebbe più arcaico Leopardi...

Dante ha dunque inventato la lingua degli italiani ma, per le note vicende politiche per cui essa non diventava lingua di una nazione, ha contribuito al suo irrigidimento letteristico. E questa è una contraddizione di cui non è stato responsabile, certo, ma a cui ha contribuito pretendendo da un lato di scrivere per le donnette e dall’altro ricordando che il modello ideale dell’italiano è la lingua parlata solo nelle corti.

Le *mulierculae* lo hanno tradito subito, per umile che fosse il suo linguaggio. Già sapeva Boccaccio nella novella 114 che Dante, mentre passeggiava per strada, era passato davanti alla bottega di un fabbro e l’aveva sentito cantare assai malamente, a

modo di cantilena, alcuni versi della *Commedia*. Allora Dante era entrato nella bottega e, senza dir motto, aveva cominciato a gettare fuori sulla strada martelli, tenaglie, pinze e lavori già cominciati. Il fabbro, adirato, gli aveva chiesto perché stesse guastando il suo lavoro. Dante aveva risposto: “E tu perché guasti il mio?” La *Commedia* non era per gli artigiani, figuriamoci le *donnicciole*.

Ma quando il popolo, secoli dopo, grazie come si dice alla televisione, si è finalmente impadronito di una lingua italiana standard, che non sarebbe esistita senza l'originario impulso dantesco, per tanto che questa lingua fosse lessicalmente e grammaticalmente elementare, il ricatto del modello insuperabile di cui parlava Asor Rosa ha avvelenato persino le parlate popolari, incapaci di sottrarsi all'obbligo di una lingua dotta – a tal punto che anche la lingua del popolo è stata spesso parlata come inconscia parodia di una lingua dei signori. Tal che – se non il fabbro – il brigadiere celebrato da Calvino, per verbalizzare che qualcuno era andato in cantina ad accendere la stufa e aveva trovato dei fiaschi di vino dietro la cassa del carbone, avrebbe scritto:

il sottoscritto essendosi recato nelle prime ore antimeridiane nei locali dello scantinato per eseguire l'avviamento dell'impianto termico, dichiara di essere casualmente incorso nel rinvenimento di un quantitativo di prodotti vinicoli, situati in posizione retrostante al recipiente adibito al contenimento del combustibile.

Da cui ancor oggi “l'obliterazione del titolo di viaggio”.

Da un lato abbiamo dunque la lingua del Grande Fratello fatta di impropri fescennini e borborigmi disumani, e dall'altro quella della burocrazia, delle convergenze parallele e spesso anche della critica. Ora che l'Italia è fatta restano da fare compiutamente gli italofoni.

Però non siamo severi. Nonostante le sue contraddizioni e gli esiti spesso impreveduti della sua proposta, dobbiamo dire che infine Dante ce l'ha fatta – e la prova è che, se anche non mi avete stasera approvato, almeno mi avete capito.

* Conferenza tenuta l'11 aprile 2011 al Liceo Plana di Alessandria.

1 *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Padova, Anthenore, 1960: VII. Le citazioni usate da me sono invece da *Opere di Dante*, XI, *De vulgari*

eloquentia, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo, 2^a ed., Firenze, 1948.

[2](#) Trad. it. di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli in D. Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979: 615 sgg.

SULLE TRÈS RICHES HEURES*

Ho incontrato le *Très riches heures du Duc de Berry* quando avevo poco più di vent'anni, in una piccola edizione cartonata che conteneva, naturalmente, le sole miniature dei mesi.

Dico “naturalmente” perché il destino dell'amatore non specializzato è quello di incontrare sempre questo manoscritto sotto forma di quelle dodici famose rappresentazioni. Talora accade di trovare in qualche libro d'arte anche altre immagini, ma si finisce per dimenticarle. *Les très riches heures* si sono fissate in questo cliché, come è successo a Beethoven e a Chopin, noti ormai a tantissimi solo attraverso la *Per Elisa*, e il *Preludio della goccia*. Il feticismo incoraggia la pigrizia, e la pigrizia incoraggia il feticismo. Da entrambe può nascere la sazietà. Solo potendo sfogliare la riproduzione dell'intero manoscritto nella splendida edizione facsimile della Faksimile Verlag di Lucerna – per chi non abbia la grazia ormai rarissima di toccare l'originale di Chantilly – si scopre quanto più ricche, inventive, talora enigmatiche siano le *Très riches heures*. E si capisce perché così, “très riches”, le abbiano chiamate gli esecutori testamentari del duca.

Per me ventenne queste miniature sono state in ogni caso una via di avvicinamento al Medioevo, che mi apprestavo a studiare. È vero che si tratta di tardo Medioevo, in cui fremono già molti presentimenti del Rinascimento: ma io guardavo le *Très riches heures* e leggevo contemporaneamente *L'autunno del Medioevo* di Huizinga. Vivevo la grazia, il languore di quest'epoca al tramonto, e in essa rivivevo i secoli che aveva alle spalle. In fin dei conti tutti abbiamo conosciuto e forse capito la civiltà dei romani attraverso delle rovine che risalivano solo al tardo impero.

Ma la mia lettura di allora era certamente anche estetizzante, neogotica, decadente. E facevo torto alle *Très riches heures*, ne accentuavo il solo aspetto decorativo.

Di questo manoscritto si possono dare altre letture. Sono naturalmente quelle del critico e dello storico dell'arte, che tenta

la datazione delle immagini, cerca le influenze iconografiche, valuta la qualità delle esecuzioni... Ma non è questo che voglio suggerire al lettore appassionato ma non specializzato. Tenterò alcuni altri percorsi, che siano percorsi dell'immaginazione più che della filologia e del rigore storico.

Uno di questi percorsi l'ho scoperto più tardi, quando ho incontrato gli studi storici della scuola delle *Annales*. Le *Très riches heures* sono un documento insostituibile per comprendere la vita materiale, il costume, la società, i gusti dell'epoca. Per questo sono indubbiamente fondamentali le miniature dei mesi, ma dopo questo avvio si possono esplorare anche le altre immagini, alla ricerca di indizi minori, talora nascosti.

Le miniature dei mesi sono una grande riserva di informazioni sugli abiti e le armature. Ci raccontano come si imbandiva la tavola, quali cibi e bevande vi apparivano; quale era il rapporto con gli animali domestici, come si svolgevano i lavori stagionali; ci dicono come erano fatti gli strumenti agricoli, come vivevano i contadini e i pastori, quali erano le tecniche di coltivazione dei campi e l'architettura dei giardini. Ci parlano della forma degli alveari, delle bardature dei cavalli, del traino dei carri. E poi ci offrono una rassegna di castelli, di architetture religiose, di cantieri edili in attività, ci raccontano di interni di chiese e di palazzi, di statue, di stendardi... I particolari sono così minuti e fedeli che è a partire da questi che alcuni storici dell'arte sono stati in grado di datare le varie immagini.

Le *Très riches heures* sono un documentario cinematografico, una macchina visiva che ci racconta la vita di un'epoca. Nessun film potrà mai eguagliare la fedeltà, il fulgore, la toccante bellezza di questa ricostruzione.

Secondo percorso, la caccia al meraviglioso. Questo manoscritto è povero di *marginalia* grotteschi, che invece sono così evidenti in altre opere. Solo di rado troviamo un cacciatore o un uccellatore, e quelle rappresentazioni del mondo alla rovescia che a suo tempo Baltrusaitis ci aveva invitato a scoprire sui margini di tanti manoscritti devoti. Come se i miniatori non avessero osato insistere su rappresentazioni "divertenti" per un libro destinato alla preghiera e agli occhi pudichi della famiglia del duca. Ma si tratta di fare attenzione, perché il gusto medievale per i *babouins* o (*babewyn* che si chiamassero) si

manifesta invece nelle lettere iniziali. Esse sono anzitutto una galleria di ritratti, ma a cercar bene ecco che qui individuiamo una creatura satiresca e pelosa, proprio all'inizio di un'Ave Maris Stella, lì un orso, là uno storpio, o un cane, o un coniglio, che sembrano volere sorprendere il duca in orazione, distrarlo dalla preghiera, o farlo riflettere su qualche devoto proverbio o parabola che l'immagine avrebbe potuto richiamargli alla mente.

La distrazione. È un terzo percorso. Il libro è destinato alla meditazione, alla orazione e alla concentrazione. Il Medioevo era stato ricco di invettive contro le immagini delle chiese e dei chiostri, che potevano distrarre gli occhi curiosi dal colloquio con Dio. Tutti conoscono la celebre invettiva di san Bernardo contro la scultura romanica: "quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides?" (*Apologia ad Guillelmum*). E d'altra parte, aggiungeva Bernardo, perché persino quelle immagini di santi e santi troppo belli, quelle reliquie coperte d'oro?

Ma, anzitutto, dal tempo di san Bernardo a quello del duca di Berry sono passati almeno due secoli, e la tensione mistica, il rigorismo si sono attenuati; poi, dal duca, siamo a corte e non in convento; e infine il duca è un curioso, non solo un collezionista attratto dai libri splendidi e dagli oggetti di gran pregio artistico, ma anche un precursore delle *Wunderkammern* barocche: il suo tesoro conteneva meraviglie come corna di liocorno, denti di balena, noci di cocco, conchiglie dei sette mari e l'anello di fidanzamento di san Giuseppe. Quest'uomo raffinato aveva occhi curiosi e golosi, e della distrazione aveva fatto un'arte. Ed ecco che possiamo immaginarcelo, inginocchiato in orazione, mentre le sue labbra recitano meccanicamente un salmo, con gli occhi che indulgono non tanto sul soggetto sacro dell'immagine, ma sugli sfondi, sui giardini, sui colli, sui castelli, sulle vesti delle dame, sulle fioriture dei margini.

Non dimentichiamo che vi sono poi alcune sequenze, ad esempio quella della passione, che sono di un ritmo e di una drammaticità cinematografica, con bruschi cambi di scena, di ora del giorno, passaggi dalla luce alla tenebra. Non saremo irrispettosi se penseremo al duca di Berry che, nella penombra

della chiesa, segue avidamente le pagine del suo libro come noi oggi guardiamo la televisione. Splendido compromesso tra misticismo ed estetica, dovere e piacere, meditazione e libero gioco dell'immaginazione, le *Très riches heures* ci aiutano a capire molto del Medioevo, un'epoca in cui le manifestazioni di pubblica virtù si accompagnavano con molta disinvoltura alle manifestazioni di pubblica licenza. Un'epoca in cui forse non si peccava più che nella nostra, ma certamente con minor vergogna, e proprio nel momento stesso in cui si faceva professione di fervore religioso e austera moralità.

Questo oggetto apparentemente così delicato, prezioso, questo capolavoro di oreficeria, questa suprema manifestazione dell'artificio colto e raffinato, è anche un documento profondamente umano perché, a saperlo leggere, ci dice molto sulle debolezze dei nostri antenati tardomedievali – e su quelle dei loro antenati.

Ma l'uomo medievale trovava spesso difficoltà a distinguere il piacere dei sensi dal piacere dell'anima. Aveva un gusto, molto più sviluppato del nostro, per i colori nitidi, ben campiti, squillanti, amava lo splendore dell'oro, lo sflogorio dei gioielli, l'irrompere della luce, e il suo gioco sul verde dei campi, sull'azzurro dell'acqua, sulle vesti di broccato... Eppure nel trionfo del colore, della luce, dell'oro (e tali sono le *Très riches heures*) vedeva anche una manifestazione della potenza divina. Per noi, il duca di Berry si distraeva seguendo la sinfonia dei rossi e degli azzurri, sfiorava forse con le sue dita l'oro che incrosta ogni pagina di questo libro. Ma nel farlo, lui, aveva la persuasione di celebrare, e in modo gradevolissimo, la presenza della divinità nel mondo. E con bellissima ipocrisia si sentiva virtuoso e umile nella distrazione sontuosa che si concedeva.

Quanto ai fratelli Limbourg, o a chi ha lavorato dopo di loro, non trascuravano di incoraggiare il loro committente: e si veda con quanto gusto per le soluzioni coloristiche quasi astratte riescono a comporre bande monocrome, cadute rosse di dannati, assemblee dorate di beati, cascate azzurre di angeli. C'è una miniatura dove, per ottenere un effetto decorativo di lorica, di dorso squamato di un pesce prezioso, il miniatore ha il coraggio di rappresentare una folla di santi tutti di schiena, in modo che appaiano solo, a tutto tondo, le loro aureole. Il duca fantasticava,

e pensava che il paradiso è una teca splendida di gioielli, molto simile al suo tesoro.

Altre letture? Il libro è incompleto, ha delle pagine senza lettere miniate, alcune bianche, segnate solo dalle righe tirate per qualche miniatura a venire. È un libro disomogeneo che rivela mani diverse. Così esso racconta la storia della sua fabbricazione, allude agli anni di lavoro che è costato, lascia intravedere una storia di interruzioni, riprese, correzioni – è insomma la rappresentazione (ancora una volta quasi cinematografica) del laboratorio in cui è stato concepito, del lungo tempo di preparazione, esecuzione, ripensamenti, interpolazioni, lungo il quale a poco a poco si è fatto. È il monumento celebrativo elevato al proprio atelier.

Ci sono altre letture possibili. Per esempio la ricerca di tutti i temi iconografici che il Medioevo ha elaborato, e che qui si ritrovano come in un'enciclopedia. O la maliziosa identificazione di credenze e pratiche che la Chiesa ufficialmente condannava ma che la cultura di corte ammetteva, e penso alla dovizia di riferimenti astrologici, assai precisi, che sottintendono una competenza elaborata, un discorso consueto, e non solo nei tondi che sovrastano i mesi, ma in quella pagina rivelatrice del folio 14, l'Uomo Anatomico, che già fa pensare alle rappresentazioni dei rapporti tra micro e macrocosmo che troveremo nei maghi del Rinascimento, in Robert Fludd o più tardi in Athanasius Kircher. Ma non dimentichiamo che il libro viene prodotto pochi decenni prima della nascita di Marsilio Ficino, mentre si stanno prefigurando nella Firenze umanistica le condizioni per una riaffermazione pubblica dell'astrologia e della magia.

Forse occorre arrestarci qui. Forse sarebbe irrispettoso per il lettore suggerire altre chiavi di lettura. Le *Très riches heures* sono un oggetto straordinario proprio perché, opera aperta, incoraggiano mille diversi itinerari dell'immaginazione. Il lettore lo apra a caso, scelga la propria porta di ingresso, e poi percorra da solo questo *hortus deliciarum*.

* Pubblicato come Introduzione a R. Cazelles, *Illuminations of Heaven and Earth. The Glories of the Très Riches Heures du Duc de Berry*, New York, Abrams, 1988 (trad. it. *Giorni del Medioevo. Le miniature delle Très Riches Heures del Duca di Berry*, Milano, Rizzoli, 1988).

SU SCOLASTICA E STRUTTURALISMO*

L'estetica tomista è una estetica della forma come struttura scomponibile in elementi semplici, uniti da un rapporto relazionale. Ed è, per le ragioni evidenti che peraltro ripeteremo più avanti, una estetica del sincronico.

Oggi le scienze umane lavorano su strutture formali e usano, criticamente e non acriticamente come il pensatore medievale, una metodologia del sincronico. Allora, rileggere Tommaso potrà significare a un tempo individuare degli strumenti adoperabili e individuare delle aporie già patite, per evitare di patirle di nuovo, e per niente.

Rileggere strutturalisticamente un testo medievale non è scelta casuale. Lo strutturalismo trova non poche ascendenze nella *forma mentis* scolastica: è scolastica la pretesa strutturalistica al discorso interdisciplinare, a una logica universale, alla riduzione di tutte le scienze umane a una scienza *leader* (che per lo strutturalismo è la linguistica), di cui le altre siano *ancillae*. Del pari il pensiero scolastico ha due caratteristiche che lo apparentano al pensiero strutturale: procede per partizioni binarie (vero-falso, *sic et non*, struttura duale della *quaestio*, bifidità della *distinctio* simbolizzata dalle due dita levate...) ed è pensiero del sincronico. La sincronia per il pensiero medievale non è una scelta di metodo: deriva necessariamente dalle sue premesse metafisiche, poiché è la sincronia di un *ens generalissimum* come oggetto primo della scienza, un essere del quale non si dà sviluppo o divenire, e quindi spessore diacronico. In ogni caso il pensiero medievale sviluppa sino alla sottigliezza le possibilità di una analisi sincronica di una struttura generalissima delle cose, ultimo comun denominatore di ogni altro fenomeno, e la cui natura dovrà riflettersi sia nei comportamenti del linguaggio che in quelli del pensiero, nonché nella struttura degli oggetti naturali; le leggi della logica sono quelle della sostanza, la formalizzazione della logica non esclude la sua ontologizzazione, la *logica minor* è solo uno strumento di

lavoro al servizio della *logica maior*.

Questa serie di accostamenti non deve fare concludere che Scolastica e strutturalismo presentino parentele ideologiche, né che le omologie tra i procedimenti operativi a cui fan ricorso debbano valere per sopravvalutare o svalutare l'uno dei due movimenti di pensiero alla luce dell'altro; non si vuole cioè dimostrare che lo strutturalismo sia una neoscolastica né che la Scolastica fosse il primo degli strutturalismi; si intende semplicemente mettere in luce delle similarità di funzionamento mentale, meglio ancora, la presenza di modelli omologhi in azione. Si intende cioè mostrare come il pensatore scolastico, posto di fronte a un problema, lo risolvesse elaborando un modello teorico della situazione da definire, ed elaborasse il modello con procedimenti intellettuali affini a quelli delle odierne metodologie strutturali.

Poste tali premesse, sarebbe interessante rileggere tutta la speculazione scolastica alla luce della sensibilità strutturale: l'operazione non sarebbe inutile, dato che il pensiero scolastico consentirebbe assai bene di ridurre i vari aspetti della realtà, che pretende di definire, a modelli esplicativi. In realtà il pensiero scolastico ad altro non ha mai preteso se non a risolvere la realtà in modelli esplicativi, salvo la persuasione che questi modelli non fossero costruzioni dell'intelligenza ma aspetti della realtà: tuttavia, a parte il fatto che anche il pensiero medievale, nella disputa degli universali, si pone il problema di una opposizione tra nominalismo e concettualismo negli stessi termini in cui se li pone oggi lo strutturalismo (o viceversa), occorre anche dire che, del pari, non è del tutto chiaro sino a qual punto oggi lo strutturalismo rifiuti di qualificare ontologicamente i modelli conoscitivi che maneggia. In un caso e nell'altro abbiamo una ricerca basata sulla formulazione di "universali".

E non è un caso se uno dei capitoli topici dell'odierna ricerca strutturale sia proprio la ricerca sugli "universali del linguaggio" (che siano universali del comportamento mentale, e dunque strutture cerebrali, e non universali platonici, conta pochissimo: spesso ciò che conta di più è l'esito finale del discorso, la riaffermazione di una intemporalità delle strutture mentali, dell'esistenza di una "*recta ratio dicibilium*" che potrebbe essere terribilmente vicina – per esempio – a una nozione di *competence*

universale che regoli la “grammaticalità” di tutti gli enunciati possibili in ogni lingua).

Accennando a queste parentele si è forse accentuato l’aspetto demistificatorio che può avere una lettura medievale dello strutturalismo, volta a metterne in luce le tentazioni più pericolose; mentre è positivo il fatto che il pensiero contemporaneo, dopo aver tanto discusso sulla creatività dello spirito, senta il bisogno di rimettersi a discutere il problema di un ordine dato dei comportamenti mentali, ricerca che non è sempre e necessariamente metafisica, ma può anche costituire un richiamo alle condizioni materiali dell’intelligenza.

Tuttavia il procedimento inverso, e cioè la rilettura strutturalistica del Medioevo, potrebbe riservarci sorprese non banali. E in Tommaso potremmo individuare (fatte le debite precisazioni, per non confondere tutto con tutto) esempi di disciplina mentale nella soluzione di un problema filosofico, che varrebbero come modelli operativi di operazioni modellizzanti diverse, applicate ad altra materia.

Si pensi a tutta la discussione, per esempio, sui corpi misti e sulla mistione degli elementi, così come siamo stati portati a ricondurla alla definizione del manufatto artistico.¹ Definire l’oggetto dell’arte rispetto alle forme naturali significava per Tommaso, all’interno del suo universo problematico e terminologico, definire l’*opposizione natura-cultura*.

Di fronte al fatto di natura la sua soluzione era, se vogliamo, affine all’organicismo della chimica moderna: i diversi elementi del composto, che originariamente rappresentavano forme sostanziali autonome, si fondono in un’unica nuova forma sostanziale: idrogeno più ossigeno non dà una somma dei due elementi, dà qualcosa di qualitativamente diverso che è l’acqua; e però le due forme originarie sussistono *virtute*, fuse nel composto vi permangono come forze attive, e ne rimane il ricordo, come il ricordo degli elementi costitutivi di un composto chimico rimane nella sua formula di struttura. Ecco il corpo misto che – come il composto chimico – è *mixtorum alteratorum unio*.

Ma passiamo ora a definire l’oggetto prodotto di cultura. Qui non c’è fusione: la forma che lo costituisce è una *terminatio superficialis*, gli elementi originari che lo compongono

permangono come forme sostanziali pronte a scomporsi per entrare in una nuova correlazione, poli disponibili per una combinatoria infinita. L'arte è un *bricolage*.

L'analogia può sembrare soltanto brillante. E diciamo subito perché è *anche* brillante: perché nella visione strutturalista odierna la struttura come sistema mette in tensione valenze *vuote*, la cui individualità si definisce solo in opposizione con le altre valenze (e proprio per questo diventa modello astratto applicabile interdisciplinarmente a vari fenomeni); mentre la struttura "culturale" di Tommaso mette in tensione elementi *pieni*, forme sostanziali. Quindi Tommaso non era un precursore dello strutturalismo. Ma l'analogia non è *solo* brillante, perché mostra come di fronte a un problema particolare (la definizione del prodotto di cultura) il filosofo lavorasse inventando (inventando, non applicando) un modello esplicativo che, svuotato del suo contenuto, è il modello strutturale, è cioè la possibilità di pensare un composto come sistema di valenze. Il fatto che queste valenze siano per lui piene non toglie valore alla sua soluzione. Perché anzi, proprio perché sono piene, egli deve definire l'artefatto come la forma superficiale che correla il sistema delle altre forme, questa volta sostanziali, presenti *substantia et virtute* con tutto quello che esse erano e rappresentavano prima di entrare nel sistema della forma accidentale: che è l'idea di un sistema complesso come *sistema di sistemi*. Idea che l'estetica strutturalista ritrova per spiegare una operazione compositiva che pone in rapporto formale dei dati culturali precedenti (complessi di idee, *reseaux* di stimoli emotivi, serie fonetiche e lessematiche, livelli soprasegmentali, grandi catene sintagmatiche che sono già in precedenza prodotti culturali dotati di una loro individualità ecc.): e questo senza che, entrando a far parte del nuovo composto, i livelli preesistenti, modificati dalla correlazione, perdano la loro autonomia originaria.

Qui non si sa se Tommaso abbia genialmente anticipato i metodi dello strutturalismo o se lo strutturalismo abbia, per mediazioni sovente inconsce, e talora esplicite, rivisitato la *forma mentis* scolastica (così come la grammatica generativa rivisita la logica di Port Royal). Ma si sa, in ogni caso, che rivisitare un pensiero non vuol dire soltanto impadronirsi dei suoi procedimenti formali, ma anche controllarne criticamente gli

esiti, per vedere almeno se nei suoi procedimenti formali non si annidino impossibilità sostanziali.

Ed ecco un'altra buona ragione per questo tipo di riletture. Perché molti nodi problematici dello strutturalismo attuale potrebbero essere, se non risolti, chiariti o addirittura evitati, se si riconoscesse la loro origine nei modelli esemplari del pensiero scolastico.

Uno di questi nodi è la dialettica tra diacronico e sincronico, e la conciliazione tra logica formale e logica dialettica.

Certo è facile dire che la Scolastica non poteva porsi questo problema per la sua radicale e giustificata estraneità al senso della storia. Ma varrebbe la pena di domandarsi quanto il suo apparato formale fosse l'effetto o la causa della sua carenza dialettica.

Tempo fa un tardo epigono del pensiero idealista italiano si chiedeva se non si potesse rileggere dialetticamente e storicisticamente il pensiero scolastico (nella fattispecie era probabilmente una operazione meramente "ideologica", nell'intento di conciliare il diavolo e l'acqua santa per ragioni di convivenza accademica): e si domandava se non si potesse intendere l'*essentia* scolastica come principio di attività continua, e quindi come molla processuale. Ora ciò che qui viene invocato, in Tommaso esiste, ed è la *natura*, che è appunto la sostanza come *principio di attività*. Ma la *natura* degli scolastici è un principio di attività *sempre uguale*, dove l'attività è determinata una volta per tutte dalla struttura sostanziale del sinolo.

La sostanza tomista non può mutare nel tempo, esplodendo in contraddizioni che la facciano altro da sé. Né per forza propria né per incontri occasionali, i quali si risolvono al massimo – lo si è visto – nell'economia del corpo misto, dove le attività sostanziali si equilibrano a vicenda, ma non si trasformano nel loro opposto. Il corpo misto, che chimicamente sarebbe *un diverso*, ilemorficamente parlando è semplicemente *un di più*: una somma delle *virtutes*, e proprio per questo non una trasformazione delle sostanze, che appunto sopravvivono *virtute*.

Certo essenza e materia sono "activa et passiva ad invicem" (*Summa contra gentiles* II, 56), ma ciò non significa che si stabilisca tra loro una dialettica. Si stabilisce appunto equilibrio

strutturale, sincronico. Se un'opposizione c'è stata, ciò è avvenuto *una tantum*, nell'atto dell'incontro: dopo è nato il sinolo.

Quindi una metodologia del sincronico non può giustificare il divenire dialettico se non a un patto (e questo patto gli scolastici non l'avrebbero mai sottoscritto): e cioè che gli equilibri strutturali siano effetto di una operazione definitoria che immobilizza a fini puramente conoscitivi la processualità dialettica degli eventi per individuare lo stato delle cose, il campo di tensioni che si è costituito, in un momento dato. Ben sapendo che la riduzione sincronica, indispensabile per parlare del campo di eventi, ha impoverito gli eventi stessi e li ha opportunamente "falsificati". E che dunque la descrizione e la spiegazione sincronica sono valide solo se vengono proposte per poi essere negate, superate, ritentate a un livello successivo. La sincronia non ha nulla a che vedere con la diacronia dialettica se non si stabilisce, nel quadro assuntivo di una natura dialettica dei fatti, di usarla come strumento metodologico sempre e soltanto provvisorio. La sincronia, e quindi la formalizzazione statica, non si fonde con la dialettica se non viene definita come il momento metodologico indispensabile ma subordinato di una ipotesi dialettica più vasta.

Abbiamo detto che gli scolastici, o almeno Tommaso, non avrebbero mai acconsentito (non avrebbero potuto, non sarebbero stati capaci di poterlo fare) a sottoscrivere questa decisione. Rileggere il loro universo metodologico dovrebbe servire almeno a porre un problema analogo a chi oggi fa professione di strutturalismo. Se anche costui non sottoscrive, rileggere il modello ci è servito se non altro per capire che questo strutturalista è uno scolastico.

Il discorso potrebbe continuare. Il fatto che si sia protratto sin qui dimostra che la visita all'universo filosofico medievale non è stata forse inutile, se proprio occorresse in ogni caso giustificare un'operazione storiografica con prove di utilizzabilità immediata.

Ma in effetti si rilegge un filosofo antico per tante ragioni, molte delle quali rimarranno per sempre chiuse a chi utilizza la rilettura, mentre altre si affermeranno, come si è detto, all'insaputa di chi l'ha proposta. Tra tutte le ragioni possibili vorremmo tuttavia evidenziarne una: chi utilizza il pensiero

passato si arricchisce di una esperienza organica e compiuta, e può riconsiderare, dopo, i fatti da un punto più alto di consapevolezza. Per malferma e dislocata sia la torre su cui si è inerpicato, dopo vedrà un panorama più ampio; e non necessariamente all'indietro.

* Questo testo costituiva il capitolo VIII.4 di *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, edizione 1970, espunto per le ragioni esposte nell'Introduzione all'edizione inclusa in questo volume.

¹ Vedi in questo volume “Il problema estetico in Tommaso d'Aquino”, IV, 4, punto H e VI, 2.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV.

1952

*Estetica. Atti del VII
convegno di studi
filosofici cristiani,
Padova, Liviana.*

AA.VV.

1959

*Momenti e problemi di
storia dell'estetica, I,
Dall'antichità classica
al barocco, Milano,
Marzorati.*

AA.VV.

1975

“Towards a Medieval
Aesthetics”, in *Viator*,
6.

AA.VV.

1976

*Simboli e simbologia
nell'Alto Medioevo
(Spoleto, 3-9 aprile
1975), Spoleto,
Centro Italiano di
Studi sull'Alto
Medioevo.*

AA.VV.

1977

*L'érotisme au Moyen
Âge, Études présentés
au III^{me} Colloque de
l'Institut d'études*

médiévales, Montréal,
L'Aurore.

AA.VV.

1986

*Sopra la volta del
mondo. Onnipotenza e
potenza assoluta di Dio
tra Medioevo e età
moderna*, Bergamo,
Lubrina.

Adler, Mortimer

1937

Art and Prudence,
London, Longman.

Alessio, Franco

1957

“Studi e ricerche su
Roberto di Lincoln”,
in *Rivista critica di
storia della filosofia*, 2.
1961 “Per uno studio sul
l’ottica del Trecento”,
in *Studi Medievali*, 2
(ora in Alessio, *La
filosofia e le “artes
mechanicae” nel secolo
XII. Per uno studio
sull’ottica del Trecento*,
Spoleto, Centro
Italiano di Studi
sull’Alto Medioevo,
1984).

Angelini, Cesare

1969

Introduzione e
commento
all’*Apocalisse*, in
*Apocalisse Xilografica
Estense*, Parma,
Franco Maria Ricci.

Asor Rosa, Alberto

1997

Genus Italicum,
Torino, Einaudi.

Assunto, Rosario

1961

*La critica d'arte nel
pensiero medievale*,
Milano, il Saggiatore.

1963

*Die Theorie des
Schönen im Mittelalter*,
Köln, DuMont.

1975

*Ipotesi e postille
sull'estetica medievale
con alcuni rilievi su
Dante teorizzatore
della poesia*, Milano,
Marzorati.

Atherton, James S.

1960

*The Books at the
Wake*, New York,
Viking.

Attwel de Vega, J. H.

1949

“Queda
suficientemente de
finido lo bello
diciendo que es
esplendor de la
forma?”, in *Actas del
primer congreso
Nacional de filosofia*,
Mendoza, vol. 3.

Auerbach, Erich

1944

“Figura”, in *Neue
Dantenstudien*, 5
(trad. it. in Auerbach,
Studi su Dante,

Milano, Feltrinelli,
1963).

Azzaro, Giuseppina

1968

Durando di Mende,
Catania, Edigraf.

Bachtin, Michail

1965

*Tvorčestvo Fransua
Rable i narodnaja
kul'tura srednevekov'ja
i Renessansa* (trad. it.
*L'opera di Rabelais e
la cultura popolare*,
Torino, Einaudi,
1979).

Bagni, Paolo

1968

*La costituzione della
poesia nelle artes
dell'XI-XIII secolo*,
Bologna, Pàtron.

Balme, David M.

1961

“Aristotle's Use of
Differentiae in
Zoology”, in S.
Mansion (éd.),
*Aristote et les
problèmes de méthode*,
Louvain, Publications
Universitaires de
Louvain.

Balthasar, Nicholas

1933

“Art, esthétique et
beauté”, in *Revue
Néoscolastique de
Philosophie*, 26.

Baltrušaitis, Jurgis

1955

Le Moyen Âge, Paris, Colin.

1960

Réveils et prodiges. Le gothique fantastique, Paris, Colin.

Baratono, Adelchi

1945

Arte e poesia, Milano, Bompiani.

Bàrberi Squarotti, Giorgio

1959

“Le poetiche del Trecento in Italia”, in AA.VV. (1959).

Barisone, Ermanno, ed.

1982

John Mandeville, *Viaggi*, Milano, il Saggiatore.

Baron, Roger

1957

“L'esthétique de Hugues de St. Victor”, in *Les études philosophiques*, 3.

Barthes, Roland

1964

“Elements de sémiologie”, in *Communications*, 4 (trad. it. *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966).

Battisti, Eugenio

1960

Rinascimento e barocco, Torino, Einaudi.

Baudry, Léon

1958

*Lexique philosophique
de Guillaume
d'Ockham. Étude des
notions fondamentales,*
Paris, Lethielleux.

Bäumker, Clemens

1908

*Witelo: ein Philosoph
und Naturforscher des
XIII. Jahrhunderts,*
Münster,
Aschendorffsche
Verlagsbuchhandlung.

1923

“Die europäische
Philosophie des
Mittelalters”, in
*Allgemeine Geschichte
der Philosophie*, 2a ed.,
Berlin, Teubner.

Baur, Ludwig

1912

*Die philosophischen
Werke des Robert
Grosseteste, Bischofs
von Lincoln*, Münster,
Aschendorffsche
Verlagsbuchhandlung
(trad. it. *Metafisica
della luce*, Milano,
Rusconi, 1986).

Bayer, Raymond

1961

Histoire de l'esthétique,
Paris, Colin.

Beato di Liébana

1985

*Sancti Beati a Liébana
Commentarius in*

Apocalypsin, Romae,
Typis Officinae
Poligraphicae.

Bechman, Roland

1981

*Les racines des
cathédrales*, Paris,
Payot (trad. it. *Le
radici delle cattedrali*,
Casale Monferrato,
Marietti, 1984).

Beltran, Evencio

1998

“Les Questions sur la
Rhétorique d’Aristote
de Jean de Jandun”,
in Dahan, Rosier-
Catach, eds. (1998).

Berg, Jan

1983

“Aristotle’s Theory of
Definition”, in *Atti del
congresso
internazionale di storia
della logica* (4-8
dicembre 1982),
Bologna, CLUEB.

Bertini, Ferruccio

2003

“Da Cicerone alla
Poetria Nova di
Geoffroy de Vinsauf”,
in *Atti del Convegno
internazionale
“Dictamen, Poetria
and Cicero: Coherence
and Diversification”*
(Bologna, 10-11
maggio 2002), a cura
di L. Calboli

Montefusco, Roma,
Herder.

Bettetini, Maria

2006

Contro le immagini,
Roma-Bari, Laterza.

Bettoni, Efrem

1966

Duns Scoto filosofo,
Milano, Vita e
Pensiero.

1973

*S. Bonaventura da
Bagnoregio. Gli aspetti
filosofici del suo
pensiero*, Milano, Vita
e Pensiero.

Bianchini, Angela, ed.

1957

*Romanzi medievali
d'amore e d'avventura*,
Roma, Casini.

Biard, Joël

1998

“Science et
rhétorique dans les
Questions sur la
Rhétorique de Jean
Buridan”, in Dahan,
Rosier-Catach, eds.
(1998).

Binkley, Peter

1997

“Preachers’ response
to the thirteenth
century
encyclopaedism”, in
Binkley, ed. (1997).

Binkley, Peter, ed.

- 1997 *Pre-Modern
Encyclopaedic Texts*,
Leiden, Brill.
- Biolez, J.**
1886 *Saint Thomas et les
Beaux-Arts*, Louvain.
- Biondolillo, Francesco**
1924 *Breve storia del gusto e
del pensiero estetico*,
Messina, Principato.
- Bizzarri, Romualdo**
1934 “S. Tommaso e
l’arte”, in *Rivista di
filosofia neoscolastica*,
26.
1935 “Abbozzo di una
estetica secondo i
principi della
Scolastica”, in *Rivista
rosminiana*, 29.
- Black, Deborah**
1990 *Logic and Aristotles
Rhetoric and Poetics in
medieval Arabic
philosophy*, Leiden,
Brill.
- Black, Max**
1955 “Metaphor”, in
*Proceedings of
Aristotelian Society*,
55.
1979 “More about
Metaphor”, in
Ortony, ed. (1979).

Blanche, F.A.

1923

“L’analogie”, in *Revue de philosophie*, 30.

Boas, George

1973-74

“Teriophily”, in *Dictionary of the History of Ideas*, New York, Scribner’s Sons.

Boehner, Philothesis

1958

“Ockham’s theory of signification”, in E. Buytaert (ed.), *Collected Articles on Ockham*, St. Bonaventure-New York-Louvain-Paderborn, The Franciscan Institute (inizialmente pubblicato in *Franciscan Studies*, 6, 1946).

Bogges, William F.

1970

“Aristotle’s Poetics in the Fourteenth Century”, in *Studies in Philology*, 67.

1971

“Hermannus Alemannus’s Rhetorical Translations”, in *Viator*, 2.

Bologna, Corrado

1977

“Introduzione” a *Liber monstrorum – Libro*

*delle mirabili
difformità*, Milano,
Bompiani.

Bolzoni, Lina

1995

*La stanza della
memoria*, Torino,
Einaudi.

Bonomi, Andrea, ed.

1973

*La struttura logica del
linguaggio*, Milano,
Bompiani.

Bord, Janet

1976

*Mazes and Labyrinths
of the World*, London,
Latimer.

Borgese, Giuseppe Antonio

1952

“Sommario di storia
della critica letteraria
dal Medioevo ai
nostri giorni”, in
Borgese, *Poetica
dell'unità*, Milano,
Mondadori.

Bori, Pier Cesare

1987

*L'interpretazione
infinita. L'ermeneutica
cristiana antica e le
sue trasformazioni*,
Bologna, il Mulino.

Bosanquet, Bernard

1904

*A History of
Aesthetics*, London,
Swan Sonnenschein.

Bullonghi, A.

1951

“St. Thomas and Music”, in *Dominican Studies*.

Burbach, Hermann Joseph

1966

Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin, Regensburg, Bosse.

Busi, Giulio

2004

“La Qabbalah secondo Dante”, in *Il Sole-24 Ore*, 17 ottobre.

Butterworth, Charles E.

1980

Averroes Middle Commentaries on Aristotles Poetics, Princeton, Princeton University Press (2a ed. South Bend, St. Augustin Press).

Calboli Montefusco, Lucia

2005

“La percezione del simile: metafora e comparazione in Aristotele”, in Lorusso, ed. (2005).

Calboli, Gualtiero

2005

“La metafora tra Aristotele e Cicerone, e oltre”, in Lorusso, ed. (2005).

Calimani, Riccardo

1987

*Storia dell'ebreo
errante*, Milano,
Rusconi.

Callahan, Leonard

1927

*Theory of aesthetics
according to the
principles of Saint
Thomas*, Washington,
The Catholic
University of
America.

Camón Aznar, José

1960

“La miniatura
española en el siglo
X”, in *Gesammelte
Aufsätze zur
Kulturgeschichte
Spaniens*, 16.

Campanelli, Cosimo

1996

*Arte e poesia nella
filosofia di Jacques
Maritain*, Salerno,
Palladio.

Campbell, Joseph - Robinson, Henry Morton

1947

*A Skeleton Key to
Finnegans Wake*,
London, Faber &
Faber.

Camporesi, Piero

1973

*L'Europa dei
vagabondi*, Torino,
Einaudi.

1978

Il paese della fame,

Bologna, il Mulino.

Capitani, Ovidio, ed.

1977

Medioevo ereticale,
Bologna, il Mulino.

Carnap, Rudolf

1955

“Meaning and
Synonymy in Natural
Languages”, in
Philosophical Studies,
7: 33-47 (trad. it.
“Significato e
sinonimia nelle
lingue naturali”, in
Bonomi, ed., 1973).

Carrega, Annamaria - Navone, Paola

1983

*Le proprietà degli
animali. Bestiario
moralizzato di Gubbio,
Libellus de natura
animalium*, Genova,
Costa&Nolan.

Carreras y Artau, Tomás - Carreras y Artau, Joaquín

1939

*Historia de la filosofía
española. Filósofos
cristianos de los siglos
XII al XV*, Madrid,
Real Academia de
ciencias exactas,
Físicas y Naturales.

1957

“Raymundo Lulio y la
Cabala”, in *Las
ciencias*, 22.

Carruthers, Mary

1990

*The Book of Memory:
A Study of Memory in*

Medieval Culture,
London, Cambridge
University Press.

Cataudella, Quintino

1959

“Estetica cristiana”,
in AA.VV., 1959.

Cattin, G.

1979

Storia della musica,
vol. I. *Il Medioevo*,
Torino, EDT.

Cavini, Walter

1977

“Appunti sulla prima
diffusione in
Occidente delle opere
di Sesto Empirico”, in
Medioevo, 3.

Cazenave, Annie

1979

“*Pulchrum et
formosum*, notes sur
le sentiment du beau
au Moyen Âge”, in
*Philologie et histoire
jusqu’à 1610. Études
sur la sensibilité au
Moyen Âge*, Actes du
102^e Congrès
national des Sociétés
Savants (Limoges,
1977), Paris,
Bibliothèque
Nationale.

Ceñal, Ramón

1946

“Un anonimo español
citado por Leibniz”,
in *Pensamiento*, VI, 2,

1.

Ceriani, Grazioso

1934

“La gnoseologia e l'intuizione artistica”, in *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, 24: 285-300.

Cervi, Antonio M.

1951

Introduzione all'estetica neoplatonica, Roma, SAPI.

Cevolini, Alberto

2006

De arte excerpendi. Imparare a dimenticare nella modernità, Firenze, Olschki.

Chailley, Jacques

1950

Histoire musicale du Moyen Âge, Paris, PUF.

Champeaux, Gérard de - Sterckx, Sébastien

1972

Introduction au monde des symboles, St.-Léger Vauban, Zodiaque (trad. it. *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1981).

Chenu, Marie-Dominique

1946

“*Imaginatio*: note de lexicographie philosophique médiévale”, in

1950

Miscellanea Mercati,
Città del Vaticano.
Introduction à l'étude
de Saint Thomas
d'Aquin, Paris, Vrin.

Cherchi, Paolo

1990

Encyclopaedism. From
Pliny to Borges,
Chicago, The
University of
Chicago.

Chiocchetti, Emilio

1925

San Tommaso,
Milano, Athena, cap.
V.

Cocchiara, Giuseppe

1963

Il mondo alla rovescia,
Torino, Einaudi.

Cohn, Norman

1957

The Pursuit of the
Millennium:
Revolutionary
Messianism in
Medieval and
Reformation Europe
and Its Bearing on
Modern Totalitarian
Movements, New
York, Harper & Row
(trad. it. *I fanatici*
dell'Apocalisse,
Milano, Edizioni di
Comunità, 1965).

1975

Europe's Inner
Demons, London,
Heinemann (trad. it. *I*

*demoni dentro: le
origini del sabba e la
grande caccia alle
streghe*, Milano,
Unicopli, 1994).

Collison, Robert L.

1966

*Encyclopaedias: Their
History throughout the
Ages. A Bibliographical
Guide with Extensive
Historical Notes to the
General
Encyclopaedias Issued
throughout the World
from 350 b.c. to the
Present Day*, New
York, Hafner.

Combarieu, Jules

1913

Histoire de la musique,
Paris, Colin.

Compagnon, Antoine

1979

La seconde main,
Paris, Seuil.

Comparetti, Domenico

1872

Virgilio nel Medioevo,
Pisa (ora Firenze, La
Nuova Italia, 1955).

Contini, Gianfranco

1970

*Varianti e altra
linguistica*, Torino,
Einaudi.

Coomaraswamy, Ananda K.

1938

“St. Thomas on

- 1956 Dionysius and Note
Relation of Beauty to
Truth”, in *Art Bulletin*,
20.
*The Transformation of
Nature in Art*, New
York, Dover (2a ed.)
(trad. it. *La
trasfigurazione della
natura nell’arte*,
Milano, Abscondita,
2007).
- 1935 “Medieval Aesthetics.
Dionysius the Pseudo
Areopagite and
Ulrich Engelberti of
Strasburg”, in *Art
Bulletin*, 17.
- Corcoran, John, ed.**
1974 *Ancient Logic and its
Modern
Interpretations*,
Dordrecht, Reidel.
- Corti, Maria**
1981 *Dante a un nuovo
crocevia*, Società
Dantesca Italiana,
Quaderno I, Firenze,
Libreria
Commissionaria
Sansoni.
- Corvino, Francesco**
1980 *Bonaventura da
Bagnoregio
francescano e
pensatore*, Bari,
Dedalo.

Couliano, Ioan P.

1984

Eros et magie à la Renaissance, Paris, Flammarion (trad. it. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano, il Saggiatore, 1987).

Coumet, Ernest

1975

“Mersennes: diction nouvelles à l’infini”, in *XVII^e siècle*, 109.

Coussemaker, Charles E.H.

1864-76

Scriptorum de musica medii aevi nova series, Paris, Durand et Pedonne Mauriel.

Crane, Ronald S., ed.

1952

Critics and Criticism, Chicago, University of Chicago Press.

Creuzer, Georg F.

1919-23

Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig, Leske (trad. it. in AA.VV., *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983).

Croce, Benedetto

1902

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, parte II, *Storia*, Milano, Sandron.

1931

Recensione a Sella
(1930), in *La Critica*,
29.

Curtius, Ernst Robert

1948

*Europäische Literatur
und lateinischer
Mittelalter*, Bern,
Francke (trad. it.
*Letteratura europea e
Medio Evo latino*,
Firenze, Nuova Italia,
1992).

Czapiewski, Winfried

1964

*Das Schöne bei
Thomas von Aquin*,
Freiburg-Basel-Wien,
Herder.

Dahan, Gilbert

1980

“Notes et textes sur la
Poétique au Moyen
Âge”, in *Archives
d’histoire doctrinale et
littéraire du Moyen
Âge*, 47.

1992

“Saint Thomas
d’Aquin et la
métaphore:
Rhétorique et
herméneutique”, in
Medioevo, XVIII.

1998

“L’entrée de la
Rhétorique d’Aristote
dans le monde latin
entre 1240 et 1270”,
in Dahan, Rosier-
Catach, eds. (1998).

Dahan, Gilbert - Rosier-Catach, Irène, eds.

1998 *La Rhétorique
d'Aristote. Traditions
et commentaires de
l'antiquité au XVII^e
siècle*, Paris, Vrin.

Dal Pra, Mario

1941 *Scoto Eriugena*,
Milano, Bocca (2^a ed.
1951).
1951a *Giovanni di Salisbury*,
Milano, Bocca.
1951b *Nicola d'Autrecourt*,
Milano, Bocca.

D'Alverny, Marie Thérèse

1953 "Le cosmos
symbolique du XII^e
siècle", in *Archives
d'histoire doctrinale et
littéraire du Moyen
Âge*, 20.

Damerini, Adelmo, ed.

1949 Boezio, *Pensieri sulla
musica*, Firenze, Fussi.

Dazzi, Manlio

1964 *Il Mussato
preumanista*, Vicenza,
Neri Pozza.

De Bruyne, Edgar

1928 *S. Thomas d'Aquin: le
milieu, l'homme, la
vision du monde*,
Paris, Beauchesne.
1930a "Du rôle de

- l'intelligence dans l'activité esthétique", in Rintelen, ed. (1930).
- 1930b *Esquisse d'une philosophie de l'art*, Bruxelles, Dewit.
- 1938 Recensione all'opera di H. H. Glunz, *Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters*, in *Revue néoscholastique de philosophie*.
- 1939 "Originale et originalia", in *Arch. lat. medii aevi*.
- 1946 *Études d'esthétique médiévale*, Brugge, De Tempel (ora Paris, Albin Michel, 1998).
- 1947 *L'Esthétique du Moyen Âge*, Louvain, Éditions de l'Institut supérieur de philosophie (ora nell'edizione Albin Michel di De Bruyne, 1946).
- 1950-55 *Geschiedenis van deaesthetica*, Antwerpen-Amsterdam, Standaard-Boekhandel.

De Ghellinck, Joseph

- 1939 "Originale et originalia", in *Arch. lat. Medii Aevi*, 16.

De Leo, Pietro

1974

*Ricerche sui falsi
medievali*, Reggio
Calabria, Editori
Meridionali Riuniti.

De Lubac, Henri

1959-64 *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris,
Aubier.

De Munnynk, Maurice

1923

“L'esthétique de Saint
Thomas”, in AA.VV.,
*San Tommaso
d'Aquino*, Milano,
Vita e Pensiero.

De Rijk, Lambert

1962-67

*Logica Modernorum. A
Contribution to the
History of Early
Terminist Logic*, Assen,
Van Gorcum.

1975

“La signification de la
proposition (*dictum
propositionis*) chez
Abelard”, in *Studia
Mediewistyczne*, 16.

1982

“The Origins of the
Theory of the
Property of Terms”,
in Kretzmann *et al.*
(1982).

De Tonquédec, Joseph

1950

*Questions de
cosmologie et de
physique chez Aristote
et St. Thomas*, Paris,

Vrin.

De Wulf, Maurice

1896

Études historiques sur l'esthétique de Saint Thomas, Louvain, Institut Supérieur de Philosophie.

1920

L'œuvre d'art et la beauté, Louvain, Institut de Philosophie (2^a ed. riveduta *Art et beauté*, Louvain, 1943).

De Zurko, Edward R.

1957

"Alberti's Theory of Form and Function", in *Art Bulletin*, 38.

Debenedetti Stow, Sandra

2004

Dante e la mistica ebraica, Firenze, Giuntina.

Deely, John, ed.

1985

Tractatus de signis. The Semiotic of John Poinsett, Berkeley, University of California Press.

Deely, John

1988

"The Semiotic of John Poinsett", in *Semiotica*, 69-1/2.

Del Gaizo, Vittorio

1947

"Spunti tomistici per

una estetica
moderna”, in
Humanitas, 4.

Deleuze, Gilles - Guattari François

1976

Rhizome, Paris,
Minuit (trad. it.
Rizoma, Parma,
Pratiche, 1977).

Delfel, Guy

1951

*L'esthétique de
Mallarmé*, Paris,
Flammarion.

Demaria, Cristina

2006

Semiotica e memoria,
Roma, Carocci.

Derisi, Ottavio N.

1942

*Lo eterno y lo temporal
en el Arte*, Buenos
Aires, EPA.

Desmond, Henry P.

1964

*The De Grammatico of
St. Anselm. The Theory
of Paronymy*, Notre
Dame, University of
Notre Dame Press
(Publications in
Medieval Studies,
18).

Dewey, John

1934

Art as Experience,
New York, Minton
Balch & C. (trad. it.
L'arte come esperienza,

Firenze, La Nuova
Italia, 1951).

Dragonetti, Robert

1961

“La conception du
langage poétique
dans le *De vulgari
eloquentia* de Dante”,
in *Aux frontières du
langage poétique*,
Romanica Gandensia,
IX.

Dronke, Peter

1974

*Fabula: Explorations
into the Use of Myth in
Medieval Platonism*,
Leiden-Köln, Brill.

1986

*Dante and Medieval
Latin Tradition*,
Cambridge,
Cambridge University
Press (trad. it. *Dante e
la tradizione latina
medievale*, Bologna, il
Mulino, 1990).

Duby, Georges

1967

L'An Mil, Paris,
Juilliard (trad. it.
*L'anno mille, storia
religiosa e psicologia
collettiva*, Einaudi,
Torino, 1976).

1976

*Saint Bernard et l'art
cistercien*, Paris, Arts
et Métiers Graphiques
(trad. it. *San Bernardo
e l'arte cistercense*,
Torino, Einaudi,

1982.

Duffy, John A.

1945

*A Philosophy of Poetry
Based on Thomistic
Principles,*
Washington, Catholic
University of America
Press.

Dummett, Michael

1973

*Frege. Philosophy of
language,* London,
Duckworth (trad. it.
*Filosofia del
linguaggio. Saggio su
Frege,* Casale
Monferrato, Marietti,
1983).

Dyroff, Adolf

1929

“Über die
Entwicklung und den
Wert der Ästhetik des
Thomas von Aquin”,
in *Archiv für
systematischen
Philosophie und
Soziologie*, 33.

Eco, Umberto

1956

*Il problema estetico in
San Tommaso,* Torino,
Edizioni di Filosofia
(2ª ed. riveduta, *Il
problema estetico in
Tommaso d'Aquino,*
Milano, Bompiani,
1970; ora in questo
volume).

- 1959 “Sviluppo dell'estetica medievale”, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I (1959) (nuova versione ampliata, Eco, 1987).
- 1962 “Dalla *Summa* al *Finnegans Wake*. *Opera aperta*, Milano, Bompiani; poi come *Le poetiche di Joyce*. Milano, Bompiani, 1966; edizione accresciuta come *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, Tulsa, The University of Tulsa (poi Cambridge, Harvard University Press e London, Hutchinson Radius, 1989).
- 1968 *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia.
- 1973 “Palinsesto su Beato”, in *Beato di Liébana*, Parma, Franco Maria Ricci.
- 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- 1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- 1981 “Significato”, in *Enciclopedia*, XII, Torino, Einaudi, 1981

- (ora in U. Eco,
*Semiotica e filosofia
del linguaggio*, Torino,
Einaudi, 1984).
- 1983 “L’antiporfirio”, in G.
Vattimo, A. Rovatti
(eds.), *Il pensiero
debole*, Milano,
Feltrinelli, 1983 (ora
in Eco, 1985a).
- 1984 *Semiotica e filosofia
del linguaggio*, Torino,
Einaudi.
- 1985a *Sugli specchi*, Milano,
Bompiani.
- 1985b “L’Epistola XIII e
l’allegorismo
medievale”, in Eco
(1985a).
- 1986 “La ligne et le
labyrinthe: les
structures de la
pensée latine”, in G.
Duby (ed.),
Civilisation latine,
Paris, Orban.
- 1987 *Arte e bellezza
nell’estetica medievale*,
Milano, Bompiani
(ora in questo
volume).
- 1989 “La semiosi ermetica
e il paradigma del
velame”, in Pozzato
(1989).
- 1990 *I limiti
dell’interpretazione*,
Milano, Bompiani.
- 1993 *La ricerca della lingua
perfetta*, Roma-Bari,

- 1997 Laterza.
Kant e l'ornitorinco,
Milano, Bompiani.
- 2002 *Sulla letteratura*,
Milano, Bompiani.
- 2003 *Dire quasi la stessa
cosa*, Milano,
Bompiani.
- 2007 *Dall'albero al labirinto*,
Milano, Bompiani.

Eco, Umberto - Marmo, Costantino, eds.

- 1989 *On the medieval theory
of signs*, Amsterdam,
Benjamins.

Eco, Umberto - Marmo, Costantino

- 2005 “La teoria aristotelica
della metafora nel
Medioevo”, in
Lorusso, ed. (2005).

Eliot, Thomas Stearns

- 1919 “Tradition and the
Individual Talent”, in
the Egoist (trad. it. in
Il bosco sacro, Milano,
Muggiani, 1946).
- 1957 *On Poetry and Poets*,
London, Faber &
Faber (trad. it. *Sulla
poesia e sui poeti*,
Milano, Bompiani,
1960).

Ellmann, Richard

- 1959 *James Joyce*, Oxford
University Press
(trad. it. Milano,
Feltrinelli, 1964).

Esposito, Elena

2001

*La memoria sociale.
Mezzi per comunicare
e modi di dimenticare,
Roma-Bari, Laterza.*

Evans, Robert J.W.

1973

*Rudolf II and His
World. A Study on
Intellectual History
(1576-1612), Oxford,
Clarendon.*

Fabro Cornelio

1954

“La storiografia nel
pensiero cristiano”, in
*Grande Antologia
Filosofica, Il pensiero
cristiano*, I, Milano,
Marzorati.

Faggin, Giuseppe

1946

Meister Eckhart,
Milano, Bocca.

Faggiotto, Agostino

1954

“Le grandi eresie
dell’età patristica”, in
*Grande Antologia
Filosofica, Il pensiero
cristiano*, III, Milano,
Marzorati.

Faral, Edmond

1924

*Les arts poétiques du
XII^{me} et du XIII^{me}
siècle. Recherches et
documents sur la
technique littéraire du*

Moyen Âge, Paris,
Champion.

Febrer, Mateu

1948

“Metafisica de la
Belleza”, in *Revista de
filosofia*, 7.

Federici Vescovini, Graziella

1965

*Studi sulla prospettiva
medievale*, Torino,
Giappichelli.

Fernandez, Ramona

2001

“Imagining Literacy:
Rythms of
Knowledge”, in
American Culture and
Literature, Austin,
University of Texas
Press.

Ferrari, Mirella

1979

“Nota sui codici di
Virgilio Marone
Grammatico”, in
Polara, ed. (1979).

Ferreiro Alemparte, Jaime

1983

“Hermann el Alemán,
traductor del siglo
XIII en Toledo”, in
Hispania sacra.
Revista de historia
eclesiástica de
España, 35.

Festugière, André-Jean

1943-53

La révélation d'Hermès

Trismegiste, Paris, Les Belles Lettres.

Fichant, Michel

1991

Postfazione a
Gottfried W. Leibniz,
*De l'horizon de la
doctrine humaine*,
Paris, Vrin.

Filoramo, Giovanni

1983

L'attesa della fine.
Storia della gnosi,
Roma-Bari, Laterza.

Focillon, Henri

1934

Vie des formes (trad.
it. Vita delle forme,
Venezia, Le tre
Venezie, 1945).

1938

Art d'Occident, Paris,
Colin.

1952

L'an Mil, Paris, Colin
(trad. it. *L'anno mille*,
Milano, SE, 2010).

Foucault, Michel

1966

Les Mots et les Choses,
Paris, Gallimard
(trad. it. Le parole e
le cose, Milano,
Rizzoli, 1967).

Foucher, Jean-Pierre

1963

“Les hymnes de Saint
Thomas d'Aquin”, in
*La littérature latine du
Moyen Âge*, Paris, PUF.

Fowler, Robert

1977

“Encyclopaedias: Definitions and theoretical problems”, in Binkley, ed. (1997).

Fox, Peter, ed.

1990

The Book of Kells (Ms 58, Trinity College Library Dublin), Commentary edited by Peter Fox, Fine Art Facsimile Publishers of Switzerland, Luzern, Faksimile Verlag.

Franceschini, Ezio

1935a

“Aristotele nel Medioevo latino”, in *Atti del IX Congresso nazionale di filosofia* (1934), Padova.

1935b

“Poetica di Aristotele nel secolo XIII”, in *Atti dell’Istituto Veneto* (1934-1935).

1957

“Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino”, in AA.VV., *Aristotele nella critica e negli studi contemporanei*, Milano, Vita e Pensiero: 144-166.

Frankl, Paul

1960

“Architecture Theory and Aesthetics”, in P. Frankl, *The Gothic*,

Princeton, Princeton
University Press.

Fredborg, K. M. - Nielson, Lauge - Pinborg, Jan, eds.

1978

“An Unedited Part of
Roger Bacon’s *Opus
Maius*: ‘De signis’”, in
Traditio, 34.

Freeman, Ann

1957

“Theodulf of Orleans
and the *Libri
Carolini*”, in
Speculum, 32.

Frege, Gottlob

1982

“Über Sinn und
Bedeutung”, in
*Zeitschrift für
Philosophie und Kritik*,
100 (trad. it. in
Bonomi, ed., 1973).

French, Peter

1972

*John Dee. The World
of an Elizabethan
Magus*, London,
Routledge.

Fumagalli Beonio Brocchieri, Maria Teresa

1969

La Logica di Abelardo,
Firenze, La Nuova
Italia.

1981

*Le enciclopedie
dell’Occidente
medievale*, Torino,
Loescher.

1986

“Più cose in cielo e in
terra”, in AA.VV.
(1986).

- 1987 "L'intellettuale", in J. Le Goff (ed.), *L'uomo medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- Gallavotti, Carlo**
1974 "Introduzione", in Aristotele, *Dell'arte poetica*, Roma-Milano, Fondazione Valla-Mondadori.
- Garfagnini, Gian Carlo**
1978 *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher.
- Gargani, Aldo G.**
1971 *Hobbes e la scienza*, Torino, Einaudi.
- Garin, Eugenio**
1937 *Giovanni Pico della Mirandola. Vita e dottrina*, Firenze, Le Monnier.
1954 *Medioevo e rinascimento*, Bari, Laterza.
1966 *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi.
- Geach, Peter**
1962 *Reference and Generality*, Ithaca, Cornell University Press.
- Genot-Bismuth, Jacqueline**

1988

*“Pommes d’or
masquées d’argent”:
Les sonnettes italiennes
de Manoel Giudeo
(Immanuel de Rome),
Paris, Mimeo.*

Gensini, Stefano, ed.

1990

*G. W. Leibniz. Dal
segno alle lingue,
Casale Monferrato,
Marietti Scuola.*

Gerbert, Martin

1774

*De cantu et musica
sacra a prima ecclesiae
aetate usque ad
praesens tempus, St.
Blasien.*

Getto, Giovanni

1947

*“Poesia e teologia nel
Paradiso di Dante”, in
Aspetti della poesia di
Dante, Firenze,
Sansoni.*

Geyer, Bernhard

1927

*Peter Abaelards
philosophische
Schriften, Münster,
Aschendorff (Beiträge
zur Geschichte der
Philosophie des
Mittelalters, 21).*

Ghisalberti, Alessandro

1972

*Guglielmo di Ockham,
Milano, Vita e
Pensiero.*

- 1976 *Introduzione a Ockham*, Roma-Bari, Laterza.
- 1981 “La semiotica medievale: i terministi”, in P. Lendinara, M. C. Ruta, *Per una storia della semiotica: teorie e metodi*, Palermo, Quaderni del Circolo semiologico siciliano.
- 1986 “Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham”, in AA.VV. (1986).

Ghyka, Matila

- 1931 *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris, Gallimard.

Gil, Ferdinando

- 1981 “Sistematica e classificazione”, in *Enciclopedia*, XII, Torino, Einaudi.

Gilbert, Katharine - Kuhn, Helmut

- 1939 *A History of Aesthetics*, London, Macmillan (edizione aggiornata Bloomington, Indiana University Press 1954).

Gilbert, Stuart

1930

James Joyce's Ulysses,
London, Faber &
Faber (New York,
Vintage Books,
1955).

1957

Letters of James Joyce,
London, Faber &
Faber.

Gilby, Thomas

1934

Poetic Experience.
Introduction to
Thomist Aesthetics,
New York.

Gilson, Étienne

1919

Le thomisme,
introduction au
système de saint
Thomas, Paris, Vrin
(5^a edizione rivista e
accresciuta 1948).

1922

La philosophie au
Moyen Âge, Paris,
Payot (trad. it. *La*
filosofia nel
Medioevo, Firenze, La
Nuova Italia, 1973).

1924

La philosophie de saint
Bonaventure, Paris,
Vrin.

1929

Introduction à l'étude
de saint Augustin,
Paris, Vrin, 1929
(trad. it. *Introduzione*
allo studio di S.
Agostino, Casale
Monferrato, Marietti,
1984).

- 1932 *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 2^a ed. rivista 1944 (trad. it. Lo spirito della filosofia medievale, Brescia, Morcelliana, 1969).
- 1939 *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin.
- 1952 *Jean Duns Scot, introduction à ses positions fondamentales*, Paris, Vrin.
- 1958 *Peinture et réalité*, Paris, Vrin (trad. it. Pittura e realtà, Genova, Marietti, 2011).

Glunz, Hans. H.

- 1937 *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum, Pöppinghaus.

Goethe, Johann Wolfgang von

- 1833 *Maximen und Reflexionen. Werke*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1926.

Goldberg, Samuel L.

- 1961 *The Classical Temper*, London, Chatto & Windus.

Gombrich, Ernst

1982

The Image and the
Eye. Further Studies
in the Psychology of
Pictorial
Representation,
Oxford, Phaidon
(trad. it. *L'immagine e
l'occhio*, Torino,
Einaudi, 1985).

Goodman, Nelson

1968

Languages of Art,
Indianapolis-New
York, Bobbs-Merrill
(trad. it. *I linguaggi
dell'arte*, Milano, il
Saggiatore, 1976).

Gorni, Guglielmo

1990

*Lettera nome numero.
L'ordine delle cose in
Dante*, Bologna, il
Mulino.

Gouguenheim, Sylvain

2000

*Les fausses terreurs de
l'an mil*, Paris, Picard.

Grabmann, Martin

1906-11

*Die Geschichte der
scholastischen
Methode*, Freiburg,
Herder (trad. it.
*Storia del metodo
scolastico*, Firenze, La
Nuova Italia, 1980).

Gredt, Joseph

1929

*Elementa philosophiae
aristotelico-tomisticae*,

Friburgi Brisgoviae,
Herder.

Gregory, Tullio

1955

Anima mundi, Firenze,
Sansoni.

1961

*Scetticismo e
empirismo. Studio su
Gassendi*, Bari,
Laterza.

1963

*Giovanni Scoto
Eriugena. Tre studi*,
Firenze, Le Monnier.

1985

“Discorso di
chiusura”, in AA.VV.,
*L'uomo di fronte al
mondo animale
nell'alto Medioevo*,
Spoleto, Centro
Italiano di Studi
sull'alto Medioevo, II.

Grenet, Paul-Bernard

1953

Le thomisme, Paris,
PUF.

Groenwoud, A. van

1938-39

“De schoonheidsleer
van der Heilige
Thomas van Aquino”,
in *Bijdragen van phil.
en theol. faculteiten
der nederlandse
jezuïeten*

Guidi, Augusto

1954

Il primo Joyce, Roma,
Edizioni di Storia e
Letteratura.

Guiffrey, Jules M. J.

1894-96 *Inventaire de Jean Duc de Berry*, Paris, Leroux.

Guzzo, Augusto

1932

“Il gregoriano e Palestrina”, Studi di arte religiosa, Torino, Bocca.

Hackett, Jeremiah

1997

“Roger Bacon on Rhetoric and Poetics”, in Hackett, ed. *Roger Bacon and the Sciences*, Leiden, Brill.

Hahnloser, Hans R.

1935

Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien, Schroll.

Halm, Karl

1863

Rhetores latini minores, Leipzig, Teubner.

Hancock, Leslie

1967

Word Index to James Joyce's Portrait of the Artist, Carbondale, Southern Illinois Press.

Haskins, Charles O.

1927

The Renaissance of the Twelfth Century, Cambridge, Harvard University Press (trad. it. *La rinascita del dodicesimo secolo*, Bologna, il Mulino, 1972).

Hauser, Arnold

1951

The Social History of Art, London, Routledge (trad. it. *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1964).

1964

Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modern Kunst, München, Beck (trad. it. *Il manierismo*, Torino, Einaudi, 1965).

Hayman, David

1956

Joyce et Mallarmé, Paris, Lettres Modernes.

Haywood, Ian

1987

Faking It: Art and the Policy of Forgery, New York, St. Martin's Press.

Heidegger, Martin

1915

“Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus”, in

Frühe Schriften; ora
Frankfurt am Main,
Klostermann, 1972
(trad. it. *La teoria
delle categorie e del
significato in Duns
Scoto*, Roma-Bari,
Laterza 1974).

Henry, Desmond P.

1964

*The De Grammatico
of St. Anselm. The
Theory of Paronymy*,
Notre Dame,
University of Notre
Dame Press.

Herren, Michael W., ed.

1974

The Hisperica Famina,
Toronto, Pontifical
Institute of Mediaeval
Studies.

1987

The Hisperica Famina,
II, Related Poems,
Toronto, Pontifical
Institute of Mediaeval
Studies.

Hillgarth, Jocelyn N.

1971

*Ramon Lull and
Lullism in Fourteenth-
Century France*,
Oxford, Clarendon.

Hjelmslev, Louis

1943

*Prolegomena to a
Theory of Language*,
Madison, Wisconsin
University Press
(trad. it. *I fondamenti*

della teoria del
linguaggio, Torino,
Einaudi, 1968).

Hollander, Robert

1976

“Dante Theologus-
Poeta”, in *Dante
Studies*, 94.

Holt, Elizabeth Gilmore, ed.

1957

*A Documentary
History of Art, I, The
Middle Ages and the
Renaissance*, New
York, Doubleday.

Höltgen, Carl Josef

1998

“Clever Dogs and
Nimble Spaniels”, in
*Explorations in
Renaissance Culture*,
24.

Holtz, Louis

1981

*Donat et la tradition de
l'enseignement
grammatical. Étude sur
l'Ars Donati et sa
diffusion (IV^e-IX^e
siècle) et édition
critique*, Paris,
Éditions du CNRS.

Huizinga, Johan

1919

Herfsttij der
Middeleeuwen,
Haarlem, Tjeenk
Willink & Zoon (trad.
it. L'autunno del
Medioevo, Firenze,

Sansoni, 1942).

Hungerland, Isabel C. - Vick, George R.

1981

“Hobbes’ theory of language, speech and reasoning”, in Th. Hobbes, *Computatio sive logica*, New York, Abaris Books.

Idel, Moshe

1988a

Kabbalah. New Perspectives, New Haven, Yale University Press (ed. italiana aggiornata *Qabbalah. Nuove prospettive*, Milano, Adelphi, 2010).

1988b

The Mystical Experience of Abraham Abulafia, Albany, State University of New York Press.

1988c

Studies in Ecstatic Kabbalah, Albany, State University of New York Press.

1989

Language, Torah and Hermeneutics in Abraham Abulafia, Albany, State University of New York Press.

Ilg, Albert, ed.

1874

“*Theophilus Presbyter. Schedula diversarum artium*”, in *Quellenschriften für*

Kunstgeschichte, vol.
7, Braumüller, Wien.

Improta, Giuseppe

1933

*Contributo
dell'Angelico Dottore
San Tommaso alla
dottrina ed alla
evoluzione del Bello e
dell'arte estetica*,
Napoli, siem.

Jaeger, Werner

1943

*Humanism and
Theology*, Milwaukee,
Marquette University
Press.

Jeauneau, Édouard

1967

“Nani gigantium
humeris insidentes –
Essai d'interprétation
de Bernard de
Chartres”, in
Vivarium, 5: 79-99
(trad. it. *Nani sulle
spalle di giganti*,
Napoli, Guida, 1969).

Johnston, Mark D.

1987

*The Spiritual Logic of
Ramon Llull*, Oxford,
Clarendon.

Jones, William Powell

1955

*James Joyce and the
Common Reader*,
Norman, University
of Oklahoma Press.

Joyce, Stanislaus

1958

My Brother's Keeper,
London, Faber &
Faber.

Kappler, Claude-Claire

1980

*Monstres, démons et
merveilles à la fin du
Moyen Âge*, Paris,
Payot (trad. it.
*Demoni, mostri e
meraviglie alla fine del
Medioevo*, Firenze,
Sansoni, 1983).

Kern, Hermann

1981

Labyrinthe (trad. it.
Labirinti, Milano,
Feltrinelli).

Knox, Ronald

1950

*Enthusiasm: A Chapter
in the History of
Religion with Special
Reference to the XVII
and XVIII Centuries*
(trad. it. *Illuminati e
carismatici*, Bologna,
il Mulino, 1970).

Koch, Josef

1931

“Zur Aesthetik des
Thomas von Aquin”,
in *Zeitschrift für
Aesthetik*, 25.

Kovach, Francis

1961

*Die Ästhetik des
Thomas von Aquin*,

Berlin, De Gruyter.

Kretzmann, Norman

1974

“Aristotle on spoken sound significant by convention”, in Corcoran, ed. (1974).

Kretzmann, Norman et al.

1982

The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600, Cambridge, Cambridge University Press.

Labarrière, Jean-Louis

1997

“*Logos endiathetos et logos prophorikos* dans la polémique entre le Portique et la Nouvelle-Académie”, in B. Cassin, J.-L. Labarrière (eds.), *L’animal dans l’antiquité*, Paris, Vrin.

2000

“Les animaux pensent-ils?”, in *Terrain*, 34.

Lachance, Louis

1933

Le concept de droit selon Aristote et Saint Thomas, Montréal, Levesque - Paris,

Sirey.

Lakoff, George - Johnson, Mark
1980

Metaphors We Live by,
Chicago, University
of Chicago Press
(trad. it. *Metafora e
vita quotidiana*,
Milano, Bompiani,
1988).

Lambertini, Roberto
1984

“L’origine è la meta.
Percorsi
dell’interpretazione
contemporanea dei
modisti”, in *VS*,
38/39.

Landes, Richard
1988

“Let the Millennium
Be Fulfilled:
Apocalyptic
Expectations and the
Pattern of Western
Chronology 100-800
CE”, in W. Verbeke *et
al.*, *The Use and Abuse
of Eschatology in the
Middle Ages*,
Mediaevalia
Lovaniensia I/15,
Louvain, Louvain
University Press.

Larbaud, Valéry
1922

“James Joyce”, in
*Nouvelle Revue
Française*, 18.

1924

“A propos de James

Joyce et de *Ulysses*”,
in Nouvelle Revue
Française, 24.

Leclercq, Jean

1948

“Le commentaire de
Gilbert de Stanford
sur le Cantique des
Cantiques”, in
Analecta Monastica, 1^a
serie, Città del
Vaticano, Libreria
Vaticana (*Studia
Anselmiana* XX).

Le Goff, Jacques

1964

*La civilisation de
l'Occident médiéval*,
Paris, Arthaud (trad.
it. *La civiltà
dell'Occidente
medievale*, Firenze,
Sansoni, 1969).

Leech, Geoffrey

1974

Semantics. A study of
meaning,
Harmondsworth,
Penguin.

Lemay, Richard

1997

“Roger Bacon’s
Attitude Toward the
Latin Translations
and Translators of the
Twelfth and
Thirteenth Century”,
in Hackett, ed.
(1997).

Lemoine, Michel

1998

“Postface”
all’edizione 1998 di
De Bruyne (1946).

Lerate, Mabel Ruth

1953

“Los fundamentos
ontológicos del orden
estético”, in *Actes du
XI^{me} congrès
international de
philosophie*, X,
Bruxelles.

Levin, Harry

1941

James Joyce, Norfolk
(CT), New Direction
Books.

Lingueglia Paolo

1915

“Le basi e le leggi
dell’estetica secondo
San Tommaso”, in
*Pagine d’arte e
letteratura*, Torino, SEI.

Llinares, Armand

1963

*Raymond Lulle,
philosophe de l’action*,
Paris, PUF.

Lo Piparo, Franco

2000

“Le théorème de
Pythagore dans la
linguistique grecque”,
in *Histoire
Epistémologie Langage*,
XXII/1.

2003

Aristotele e il

linguaggio, Roma-Bari,
Laterza.

Lorusso, Anna Maria
2005

“Tra cannocchiali,
lenti, riflessi e
specchi: la lezione
aristotelica nel
Cannocchiale del
Tesauro”, in Lorusso,
ed. (2005).

Lorusso, Anna Maria, ed.
2005

*Metafora e
conoscenza*, Milano,
Bompiani.

Lovejoy, Arthur O.
1936

*The Great Chain of
Being*, Cambridge,
Harvard University
Press (trad. it. La
grande catena
dell’essere, Milano,
Feltrinelli, 1966).

Luisetti, Federico
2001

*Plus ultra.
Enciclopedismo
barocco e modernità*,
Torino, Trauben.

Lupieri, Edmondo
1999

Commento a
*L’Apocalisse di
Giovanni*, Milano,
Fondazione Valla-
Mondadori.

Lyons, John

1968 Introduction to
Structural Linguistics,
Cambridge,
Cambridge University
Press.

1977 *Semantics, I-II*,
Cambridge, Cambridge
University Press (trad.
it. *Manuale di
semantica*, Roma-Bari,
Laterza, 1980).

Lyttkens, Hampus

1952 *The Analogy between
God and the World*,
Uppsala, Almqvist &
Wiksell.

Maccagnolo, Enzo, ed.

1980 *Il divino e il
megacosmo. Testi
filosofici e scientifici
della scuola di
Chartres*, Milano,
Rusconi.

Mahoney, Edward P.

1982 "Sense, intellect, and
imagination in
Albert, Thomas and
Siger", in N.
Kretzmann *et al.*, *The
Cambridge History of
the Later Medieval
Philosophy*,
Cambridge,
Cambridge University
Press.

Maierù, Alfonso

- 1972 *Terminologia logica della tarda Scolastica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- 1981 "Signum dans la culture médiévale, in *Miscellanea mediaevalia*, XIII/1.
- 1983 "Dante al crocevia?", in *Studi medievali*, 3, XXIV, 2.

Mâle, Émile

- 1922 *L'art religieux du XII^{me} siècle en France*, Paris, Colin.
- 1927 "Le portail de Senlis", *Art et artistes du Moyen Âge*, Paris, Colin.
- 1946 *L'art religieux du XII^{me} au XVIII^{me} siècle*, Paris, Colin.

Maloney, Thomas S.

- 1983 "The semiotics of Roger Bacon", in *Medieval Studies*, 45.

Mandonnet, Pierre

- 1918 "Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin", in *Revue thomiste*, 23.
- 1927 *S. Thomae Aquinatis opuscula omnia: genuina quidem necnon spuria*, V. *Opuscula spuria*, Paris,

Lethielleux.

Manetti, Giovanni

1987

Le teorie del segno nell'antichità classica, Milano, Bompiani.

2005

“Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, e enunciazione”, in Lorusso (2005b).

Manetti, Giovanni, ed.

1996

Knowledge through Signs. Ancient Semiotic Theories and Practices, s.l., Brepols.

Marc, André

1931

“La méthode d’opposition en ontologie”, in *Revue Néoscholastique*, 1.

1951-52

“Metaphysique du Beau”, in *Revue thomiste*, 51, 52.

Marchese, Vincenzo

1874

Delle benemerenze di San Tommaso verso le belle arti, Genova, Tipografia della Gioventù.

Marigo, Aristide

1938

De vulgari eloquentia ridotto a miglior lezione e commentato da A. Marigo, Firenze,

Le Monnier.

Maritain, Jacques

- 1920 *Art et Scolastique*, Paris, Art Catholique (trad. it. Arte e Scolastica, Brescia, Morcelliana, 1980).
- 1932 *Les degrés du savoir*, Paris, Desclée.
- 1935 *Les frontières de la poésie*, Paris, Rouart (trad. it. Le frontiere della poesia, Brescia, Morcelliana, 1981).
- 1938a “De la connaissance poétique”, in *Revue thomiste*, 1.
- 1938b “Signe et symbole”, in *Revue thomiste*, 2.
- 1944 *De Bergson à Thomas d’Aquin. Essai de métaphysique et de morale*, New York, Éditions de la Maison française, 2nd ed. Paris, Hartmann, 1947 (trad. it. *Da Bergson a Tommaso d’Aquino*, Milano, Mondadori, 1947).
- 1947 *Court traité de l’existence et de l’existant*, Paris, Hartmann.
- 1953 *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon Books (trad. it. *L’intuizione creativa nell’arte e*

- 1961 *nella poesia, Brescia, Morcelliana, 1957).
La responsabilité de l'artiste, Paris, Fayard.*
- Marmo, Costantino**
- 1981-82 “Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto”, in *Annali di discipline filosofiche*, 3.
- 1984 “Guglielmo di Ockham e il significato delle proposizioni”, in *VS*, 38/39.
- 1990 “*Suspicio*. A Key Word to the Significance of Aristotle’s Rhetoric in Thirteenth-Century Scholasticism”, in *Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et latin*, 60.
- 1992 “Retorica e motti di spirito. Una *quaestio* inedita di Giovanni di Jandun”, in P. Magli *et al.* (eds.), *Semiotica: storia, teoria, interpretazione*, Milano, Bompiani, 1992.
- 1994 *Semiotica e linguaggio nella Scolastica*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo.
- 1998 “L’utilizzazione delle traduzioni latine

- 2010 della *Retorica* nel commento di Egidio Romano (1272-1273)", in Dahan, Rosier-Catach, eds. (1998). *La semiotica del XIII secolo*, Milano, Bompiani.
- Marmo, Costantino, ed.**
1997 *Vestigia, images, verba. Semiotics and Logic in Medieval Theological Texts (XIIth-XIVth Century)*, Turnhout, Brepols.
- Marrone, Caterina**
1986 "Lingua universale e scrittura segreta nell'opera di Kircher", in M. Casciato *et al.*, *Enciclopedia in Roma barocca*, Venezia, Marsilio.
- Marrou, Henri-Irenée**
1938 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard (trad. it. S. Agostino e la fine della cultura antica, Milano, Jaca Book, 1987).
- Mayoux, Jean-Jacques**
1960 *Vivants piliers*, Paris, Maurice Nadeau.

Mazzantini, Carlo

1929

“Linee fondamentali di una estetica tomista”, in *Studium*, 8-12.

1952

Intervento in AA.VV. (1952): 362-369.

McInerny, Ralph M.

1961

The Logic of Analogy, The Hague, Nijhoff.

McKeon, Richard

1952

“Rhetoric in the Middle Ages”, in R. S. Crane et al. (eds.), *Critics and Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press (trad. it. *Figure e momenti di storia della critica*, Milano, Feltrinelli, 1967).

McLuhan, Marshall

1951

“Joyce, Aquinas and the Poetic Process”, in *Renascence*, 4 (1).

1953a

“Maritain on Art”, in *Renascence*, 6 (3).

1953b

“James Joyce: Trivial and Quadrivial”, in *Thought*, 28 (108) (ora in E. McNamara, ed., *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943-1962*, New York

& Toronto, McGraw-Hill, 1969: 41.

Meier, Christel

1997

“Organization of Knowledge and Encyclopaedic *Ordo*”, in Binkley, ed. (1997).

Melandri, Enzo

1969

La linea e il circolo, Bologna, il Mulino.

Melchiorre, Virgilio

1956

“Il bello come relazionalità dell’essere in S. Tommaso”, in Melchiorre, *Arte ed Esistenza*, Firenze, Philosophia.

Menéndez y Pelayo, Marcelino

1883

Historia de las ideas estéticas en España, Madrid, Perez Dubrull (3ª ed. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).

Mengaldo, Pier Vincenzo

1979

Introduzione e note al *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, Napoli, Ricciardi.

Mercier, Désiré

1902

*Métaphysique générale
ou Ontologie*, IV, 4,
Louvain, Institut
supérieur de
philosophie.

Merlo, Giovanni M.

1939-40

“Il misticismo
estetico di San
Tommaso d’Aquino”,
in Atti
dell’Accademia delle
scienze di Torino, 75.

Merton, Robert K.

1965

*On the Shoulders of
Giants*, New York,
The Free Press (trad.
it. *Sulle spalle dei
giganti*, Bologna, il
Mulino, 1991).

Meyvaert, Paul

1979

“The Authorship of
the *Libri Carolini*.
Observations
Prompted by a
Recent Book”, in
Revue bénédictine, 89.

Mill, John Stuart

1843

A System of Logic,
London, Routledge,
1898 (trad. it. *Sistema
di logica deduttiva e
induttiva*, Torino,
UTET, 1988).

Millás Vallicrosa, José M.

1958

“Las relaciones entre la doctrina luliana y la Cábala”, in *L’homme et son destin. Actes du premier congrès international de philosophie médiévale*, Louvain-Paris, 1960.

Miller, Henry

1938

“The Universe of Death”, in *Max and the White Phagocytes*, Paris, The Obelisk Press-Seurat Éditions (trad. it. “L’universo della morte”, in *Max e i fagociti bianchi*, Milano, Mondadori, 1949).

Minio-Paluello, Lorenzo, ed.

1968

Aristoteles Latinus – De Arte Poetica (trad. Guillelmi e trad. Hermann), Bruxelles, Desclée.

1978

Aristoteles Latinus – Rhetorica (trad. Vetus e trad. Guillelmi), Leiden, Brill.

Mondolfo, Rodolfo

1934

L’infinito nel pensiero dei greci, Firenze, Le Monnier.

Montagne, A.

1894

“L’esthétique de St.

Thomas”, in *Bulletin de l'Institut Catholique de Toulouse*, 6.

Montano, Rocco

1953

“Introduzione a una estetica del Medioevo”, in *Delta*, 5.

1954

“L'estetica nel pensiero cristiano”, in *Grande antologia filosofica*, Milano, Marzorati, vol. V.

Moody, Ernest A.

1935

The Logic of William of Ockham, New York, Shed & Ward.

Morris, Charles

1946

Signs, Language, and Behavior, New York, Prentice Hall (trad. it. *Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, Longanesi, 1963).

Mortet, Victor

1911

Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (XI^{me} et XII^{me} siècle), Paris, Picard.

1929

Recueil de textes relatifs à l'histoire de

l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (XII^{me} et XIII^{me} siècle), Paris, Picard.

Müller, Walter

1923

Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter, Bern, P. Haupt, Akademische Buchhandlung.

Mumford, Lewis

1944

The Condition of Man, New York, Harcourt (trad. it. *La condizione dell'uomo*, Milano, Bompiani, 1977).

Murphy, James B.

1974

Rhetoric in the Middle Ages, Berkeley, University of California Press.

1991

"Nature, Custom, and Stipulation in the Semiotic of John Poinsett", in *Semiotica*, 83-1/2.

Nardi, Bruno

1942

Dante e la cultura medievale, Bari, Laterza.

1950

"Studi di storia della filosofia medievale", in C. Antoni, R. Mattioli,

- 1961 *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, I.
 “Osservazioni sul medievale *accessus ad auctores* in rapporto all’epistola a Cangrande”, in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Nemetz, Anthony**
 1951 “Art in St. Thomas”, in *The New Scholasticism*, 25.
- Noon, William T.**
 1957 *Joyce and Aquinas*, New Haven, Yale University Press - London, Oxford University Press.
- Nordenfalk, Carl**
 1957 “L’enluminure”, in *Le haut Moyen Âge*, Genève, Skira.
- Nuchelmans, Gabriel**
 1973 *Theories of Propositions. Ancient*

*and Medieval
Conceptions of the
Bearers of Truth and
Falsity*, Amsterdam,
North Holland.

Ogden, Charles Kay - Richards, Ivor Armstrong

1923 *The Meaning of
Meaning*, New York,
Harcourt Brace (trad.
it. *Il significato del
significato*, Milano, il
Saggiatore, 1966).

Olgiati, Francesco

1923 *L'anima di San
Tommaso*, Milano,
Vita e Pensiero.

1933a "San Tommaso e
l'autonomia
dell'arte", in *Rivista di
Filosofia Neoscolastica*,
25: 450-456.

1933b "La *simplex
apprehensio* e
l'intuizione artistica",
in *Rivista di Filosofia
Neoscolastica*, 25:
529.

1934a "San Tommaso e
l'arte", in *Rivista di
Filosofia Neoscolastica*,
26: 90-98.

1934b "L'arte e la tecnica
nella filosofia di San
Tommaso", in *Rivista
di Filosofia
Neoscolastica*, 26:
156-165.

1935 "L'arte, l'universale e

il giudizio”, in *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, 27: 290-300.

Ortega y Gasset, José

1947

“Entorno a Galileo”, in Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Revista de Occidente.

Ortony, Andrew, ed.

1979

Metaphor and Thought, Cambridge, Cambridge University Press (trad. it. *Modelli, archetipi, metafore*, Parma, Pratiche, 1983).

Ottaviano, Carmelo

1930

L'Ars Compendiosa de R. Lulle, Paris, Vrin (2^a ed. 1981).

Owens, Joseph

1951

The Doctrine of Being in the Aristotelian “Metaphysics”, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Paci, Enzo

1953

“Esistenzialismo e Letteratura”, in *L'esistenzialismo*, Torino, ERI.
1954 *Tempo e relazione*,

Torino, Taylor.

Pagani, Ileana

1982

La teoria linguistica di Dante, Napoli, Liguori.

Pagliaro, Antonino

1968

Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia, Messina-Firenze, D'Anna, vol. II.

Palmier-Foucart, Monique - Lusignan, Serge

1990

“Vincent de Beauvais et l'histoire du ‘Speculum Maius’”, in *Journal des Savants*, janvier-juin (*Papers on Rhetoric*, V, Roma, Herder).

Pancotti, Vincenzo

1924

San Tommaso e l'arte, Torino, SEI.

Panofsky, Erwin

1924

Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig-Berlin, Teubner (trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952).

1955

“History of the Theory of Human Proportions”, in

- 1957 Panofsky, *Meaning in Visual Arts*, New York, Doubleday (trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962).
Gothic Architecture and Scholasticism, London, Thames.
- 1946 Panofsky, Erwin, ed.
Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures, Princeton, Princeton University Press.
- 1933 Paré, Gérard-Marie - Brunet, Adrien-Marie - Tremblay P.
La renaissance du XII^{me} siècle: les écoles et l'enseignement, Paris, Vrin - Ottawa, Institut d'études médiévales.
- 1952 Pareyson, Luigi
"Sui fondamenti dell'estetica", in AA.VV. (1952).
1954 *Estetica*, Torino, Edizioni di "Filosofia" (ora Milano, Bompiani, 1988).
- 1931-58 Peirce, Charles S.
Collected Papers, Cambridge, Harvard University Press.

2003

Opere, Milano,
Bompiani.

Pellerey Roberto

1984

“Tommaso d’Aquino:
semiotica naturale e
processo
gnoseologico”, in *VS*,
38/39.

Pépin, Jean

1958

Mythe et allégorie,
Paris, Montaigne.

1970

*Dante et la tradition de
l’allegorie*, Paris, Vrin.

Perani, Mauro - Sgradini, Enrica

2004

*Talmudic and
Midrashic Fragments
from the “Italian
Genizah”*, Firenze,
Giuntina.

Philippe, M. D.

1953

“Situation de la
philosophie de l’Art
dans la philosophie
aristotélico-thomiste,
in *Studia philosophica*,
13. Basel.

Pinborg, Jan

1961

“Interjektionen und
Naturlaute”, in
*Classica et
Mediaevalia*, 22.

1962

“Sprachdenken der
Stoa und Augustins
Dialektik”, in *Classica
et Mediaevalia*, 23.

- 1972 *Logik und Semantik im Mittelalter. Ein Überblick*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog (trad. it. *Logica e semantica nel Medioevo*, Torino, Boringhieri, 1984).
- Platzeck, Ehrard W.**
- 1953 “La combinatoria lulliana”, in *Revista de filosofia*, 12.
- 1954 “La combinatoria lulliana. Conclusiones”, in *Revista de filosofia*, 13.
- 1964 *Ramon Lull: Sein Leben. Seine Werke. Die Grundlagen seines Denkens*, 2 voll., Düsseldorf, Schwann.
- Plé, Robert**
- 1936 “Ontologie de la forme”, in *Revue de philosophie*, 4.
- Plebe, Armando**
- 1965 *Estetica*, in *Storia antologica dei problemi filosofici*, Firenze, Sansoni.
- Pohlenz, Max**
- 1959 *Die Stoa*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht (trad. it. La

Stoa, Firenze, La Nuova Italia, 1967 e Milano, Bompiani, 2005).

Polara, Giovanni, ed.

1979

Virgilio Marone Grammatico. Epitomi ed Epistole, Napoli, Liguori.

Poli, Diego

1989

“La metafora di Babele e le *partitiones* nella teoria grammaticale irlandese dell’*Auraicept na n-Éces*”, in Poli (ed.), *Episteme. Quaderni Linguistici e Filologici*, IV, Università di Macerata, Istituto di Glottologia e Linguistica Generale, pp.179-198.

Pombo, Olga et al., eds.

2006

Enciclopédia e Hipertexto. Lisboa: Editora Duarte Reis.
O projecto enciclopedista
(www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia)

s.d.

Pons, Alain

1966

“L’avventura dell’Enciclopedia”, in *Enciclopedia*, Milano,

Feltrinelli, vol. I.

Ponzio, Augusto

1983

“La semantica di
Pietro Ispano”, in F.
Corvino *et al.*,
Linguistica medievale,
Bari, Adriatica.

Pouillon, Henri

1939

“Le premier traité des
propriétés
transcendentales”, in
*Revue Néoscholastique
de Philosophie*, 41.

1946

“La beauté, propriété
transcendentale chez
les Néoscholastiques
(1220-1270)”, in
*Archives d’Histoire
Doctrinale du Moyen
Âge*, 15.

Pozzato, Maria Pia, ed.

1989

L’idea deforme,
Milano, Bompiani.

Randi, Eugenio

1986

*Il sovrano e
l’orologio*, Firenze,
La Nuova Italia.

Réau, Louis

1951

“L’influence de la
forme sur
l’iconographie de l’art
médiéval”, in AA.VV.,
*Formes de l’art, formes
de l’esprit*, Paris, PUF.
Iconographie de l’art

1955

chrétien, Paris, PUF, I.

Remer, Vincent - Geny, Paul

1928

*Summa philosophiae
scholasticae*, Roma,
Università
Gregoriana.

Renucci, Paul

1958

Dante, Paris, Hatier.

Riché, Pierre

1972

“Trésors et
collections
d’aristocrates laïques
carolingiens”, in
*Cahiers
archéologiques*, 22
(ora anche *Instruction
et vie religieuse dans le
Haut Moyen Âge*,
London, Variorum
Reprints, 1981).

Ricoeur, Paul

1975

La métaphore vive,
Paris, Seuil (trad. it.
La metafora viva,
Milano, Jaca Book,
1981).

Riegl, A.

1901

*Spätrömische
Kunstindustrie*, Wien,
K. K. Hof- und Staats-
druckerei (trad. it.
*Industria artistica
tardo-romana*,
Firenze, Sansoni,
1981).

Rintelen, Fritz Joachim von, ed.

1930

*Philosophia perennis:
Abhandlungen zu ihren
Vergangenheit und
Gegenwart,*
Regensburg, Habbel.

Rivers, Kimberly

1997

“Memory, division
and the organization
of knowledge in the
Middle Ages”, in
Binkley, ed. (1997).

Robinson, Henry Morton

1959

“Hardest Crux Ever”,
in M. Magalaner
(ed.), *A James Joyce
Miscellany*, Second
Series, Carbondale,
Southern Illinois
Press: 195-207.

Roland-Gosselin, M.-D.

1930

“Peut on parler
d’intuition
intellectuelle dans la
philosophie
thomiste?”, in
Rintelen, ed. (1930).

Rosenau, Helen

1979

Vision of the Temple,
London, Oresko
Books.

Rosenstiehl, Pierre

1979

“Labirinto”, in
Enciclopedia, VIII,

Torino, Einaudi.

Rosier-Catach, Irène

1997

“Prata rident”, in A. De Libera *et al.* (eds.), *Langages et philosophie*, Paris, Vrin: 155-176.

1998

“Roger Bacon, al-Fārābī et Augustin. Rhétorique, logique et philosophie morale”, in Dahan, Rosier-Catach, eds. (1998).

2006

“Solo all’uomo fu dato di parlare’. Dante, gli angeli e gli animali”, in *Rivista di filosofia Neoscolastica*, XCVIII, luglio-settembre.

Rossano, Pietro, ed.

1963

Nuovo Testamento, Torino, UTET.

Rossi, Paolo

1957

Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza, Bari, Laterza (2^a ed. Torino, Einaudi, 1974).

1960

Clavis Universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz, Milano, Ricciardi (2^a ed. Bologna, il Mulino, 1983).

1988 “La memoria, le immagini, l’enciclopedia”, in Rossi, Pietro (1988)

1998 “La storia della scienza: la dimenticanza e la memoria”, in L. Bolzoni *et al.* (eds.), *Memoria e memorie*, Firenze, Olschki, 1998. memorie.

Rossi, Pietro

1986 Introduzione a Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce*, Milano, Rusconi.

Rossi, Pietro, ed.

1988 *La memoria del sapere*, Roma-Bari, Laterza.

Rostagni, Augusto

1955 “Sulle tracce di una estetica dell’intuizione presso gli antichi”, in Rostagni, *Scritti minori, Aesthetica*, Torino, Bottega d’Erasmus.

Russell, Bertrand

1905 “On Denoting”, in *Mind*, 14: 479-493 (trad. it. “Sulla denotazione”, in Bonomi, ed., 1973).

Saintsbury, George

1900-04

*A History of Criticism
and Literary Taste in
Europe: from the
Earliest Texts to the
Present Day,*
Edinburgh,
Blackwood.

Salsano, Alfredo

1977

“Enciclopedia”, in
Enciclopedia, I,
Torino, Einaudi.

Sanders, Henry

1930

*Beati in Apocalipsin
libri duodecim*, Roma,
American Academy.

Santarcangeli, Paolo

1967

Il libro dei labirinti,
Firenze, Vallecchi
(ora anche Milano,
Frassinelli, 2005, con
prefazione di
Umberto Eco).

Santinello Giovanni

1958

*Il pensiero di Nicolò
Cusano nella sua
prospettiva estetica*,
Padova, Liviana.

Schaer, Roland, ed.

1996

*Tous les savoirs du
monde*, Paris,
Bibliothèque
Nationale de France,
1996.

Schlosser Magnino, Julius

1924

Die Kunstliteratur,
Wien, Schroll (trad. it. *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1935).

Scholem, Gershom

1960

Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich, Rhein Verlag (trad. it. *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi, 1980).

1974

Kabbalah, Jerusalem, Keter Publications House (trad. it. *La Cabala*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1982).

Scholem, Gershom et al.

1979

Kabbalistes chrétiens,
“Cahiers de l’Hermetisme”, Paris, Albin Michel.

Secret, François

1964

Les Kabbalistes chrétiens de la renaissance, Paris, Dunod (nuova ed., Milano, Sebastiani, 1985).

Sella, Nelson

1930

Estetica musicale in San Tommaso d’Aquino, Torino,

L'Erma.

Sertillanges, Antonin-Dalmace

1922

Saint Thomas d'Aquin,
Paris, Alcan.

Silva-Tarouca, Amadeus

1947

Thomas heute, Wien,
Herder (trad. it. *San
Tommaso oggi.
Tentativo di costruire
una metafisica
esistenziale dell'ordine
secondo s. Tommaso
d'Aquino*, Torino,
Marietti, 1949).

Simonelli, Maria

1967

“Allegoria e simbolo
dal *Convivio* alla
Commedia sullo
sfondo della cultura
bolognese”, in
AA.VV., *Dante e
Bologna ai tempi di
Dante*, Bologna,
Commissione per i
testi di lingua.

Simson, Otto von

1953

“Wirkungen des
christlichen
Platonismus auf die
Entstehung der
Gothik”, in J. Koch
(ed.), *Humanismus,
Mystik und Kunst in
der Welt des
Mittelalters*, Leiden,
Brill.

- 1956 *The Gothic Cathedral*,
New York, Pantheon.
- Singer, Charles**
1917 *Studies in History and
Method of Science*,
Oxford, Clarendon
Press.
- Singleton, Charles S.**
1958 *Journey to Beatrice*,
Cambridge, Harvard
University Press
(trad. it. *Viaggio a
Beatrice*, Bologna, il
Mulino, 1968).
- Sirridge, Mary**
1997 “The walking of
orphans, the cooing
of doves, and the
groans of the sick: the
influence of
Augustine’s theory of
language on some
theories of
interjection”, in
Marmo, ed. (1997).
- Slaughter, Mary**
1982 *Universal Languages
and Scientific
Taxonomy in the
Seventeenth Century*,
London, Cambridge
University Press.
- Slocum, John J. - Cahoon, Herbert**
1953 *A Bibliography of
James Joyce*, New

Haven, Yale
University Press.

Sorabji, Richard

1996

“The ancient Greek origins of the western debate on animals”, in *Journal of the Indian Council of Philosophical Research*.

Spade, Paul V.

1980

“Notes on Richard Lavenham’s so called ‘Summulae Logicales’, with a partial edition of the text”, in *Franciscan Studies*, 40.

1982

“The semantics of terms”, in Kretzmann *et al.*, 1982.

Spamer, Adolf

1912

Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts, Jena, Diederichs.

Spargo, Emma J. M.

1953

The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure, New York, Franciscan Institute.

Sturzo, Mario

1924

“Il bello secondo San

Tommaso e Croce”, in
Rassegna nazionale,
luglio.

Svoboda, Karl

1927

*L'esthétique de Saint
Augustin et ses sources*,
Paris-Brno, Belles
Lettres.

Tabarroni, Andrea

1984

“Segno mentale e
teoria della
rappresentazione in
Ockham”, in *VS*,
38/39.

Taparelli d’Azeglio, Luigi

1859-60

“Delle ragioni del
Bello secondo la
dottrina di San
Tommaso”, in *Civiltà
Cattolica*, serie IV,
voll. 4-7.

Tatarkiewicz, Władisław

1962

Historia estetyki,
Warszawa,
Państwowe
Wydawnictwo
Naukowe (trad. it.
Storia dell'estetica, II,
L'estetica medievale,
Torino, Einaudi,
1979).

Taylor, Henry Osborn

1911

The Medieval Mind,
London-New York,
Macmillan.

Taylor, Henry Francis

1954

The Taste of Angels,
Boston, Little-Brown
(trad. it. *Artisti,
principi e mercanti*,
Torino, Einaudi,
1954).

Tea, Eva

1927

“Witelo, prospettico
del XIII secolo”, in
L’arte, 30.

Tega, Walter

1983

*L’unità del sapere e
l’ideale enciclopedico
nel pensiero moderno*,
Bologna, il Mulino.

1984

*Arbor scientiarum.
Enciclopedie e sistemi
in Francia da Diderot a
Comte*, Bologna, il
Mulino.

1995

“La follia dell’ordine
alfabetico e la
concatenazione delle
scienze.
L’enciclopedia come
sistema tra XVIII e XX
secolo”, in *Storia della
filosofia e storia della
scienza. Studi in onore
di Paolo Rossi*,
Firenze, La Nuova
Italia.

1999

“Il prisma di Alsted”,
in Tega (ed.), *Le
origini della modernità*,
Firenze, Olschki.
Anche come “Le

- 2004 prisme d'Alsted:
l'encyclopédie
comme système de
systèmes", in B. Saint
Girons (ed.), *Art et
science à l'âge
classique*, Paris, Vrin,
2000.
- “Enciclopedia e
sistemi tra XVIII e
XIX secolo”, in *Studi
in onore di Cesare
Vasoli*, Firenze,
Olschki.
- Thiery, Armand**
1886 *Les Beaux-Arts et la
philosophie d'Aristote
et St. Thomas d'Aquin*,
Louvain, Institut
Supérieur de
Philosophie.
- Thorndike, Lynn**
1923 *A History of Magic
and Experimental
Science*, New York,
Columbia University
Press.
- Thurot, Charles**
1869 *Extraits de divers
manuscripts latins pour
servir à l'histoire des
doctrines
grammaticales du
Moyen Âge*, Paris,
1869 (ora Frankfurt
am Main, Minerva,
1964).

Tindall, William York

1950

James Joyce, New York, Charles Scribner's Sons (trad. it., *James Joyce*, Milano, Bompiani, 1960).

Todorov, Tzvetan

1977

Théorie du symbole, Paris, Seuil (trad. it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984).

1978

Symbolisme et interprétation, Paris, Seuil (trad. it. *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986).

Tonquédec, Joseph de

1950

Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et Saint Thomas, Paris, Vrin.

Trias, Manuel

1949

“Nota sobre la Belleza como trascendental”, in *Actas del primero Congreso Nacional de Filosofia*, Mendoza, vol. III.

Trier, Jost

1931

Der deutsche Wortschatz im

*Sinnberzirk des
Verstandes,
Heidelberg, Winter.*

Tscholl, Joseph

1967

*Gott und das Schöne
beim Hl. Augustinus,
Heverlee-Leuven,
Augustijns Historisch
Instituut.*

Ulivi, Ferruccio

1962

*“Il sentimento
francescano delle
cose e San
Bonaventura”, in
Lettere Italiane, I.*

Valensise, Francesco

1903

*Dell'estetica secondo i
principi dell'Angelico
Dottore, Roma,
Desclée.*

Valente, Luisa

1995

*“Une sémantique
particulière. La
pluralité du sens dans
les Saintes Écritures
(XII^e siècle)”, in S.
Ebbesen (ed.),
Sprachtheorien in
Spätantike und
Mittelalter, Tübingen,
Gunter Narr, 1995.*

Vallet, Pierre

1887

*Idée du beau dans la
philosophie de Saint
Thomas d'Aquin,*

Paris, Chernowitz.

Valverde, José Maria

1955

“Introducción a la polémica aristotélico-tomista sobre la trascendent alidad metafísica de la belleza”, in *Revista de las ideas estéticas*, 52.

Vanni Rovighi, Sofia

1948

Elementi di filosofia, Milano, Marzorati, II.5.

1973

Introduzione a Tommaso d'Aquino, Bari, Laterza (2ª ed. con bibliografia aggiornata 1981).

Vasoli, Cesare

1958

“Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnici del Bruno”, in E. Castelli (ed.), *Umanesimo e simbolismo*, Padova, CEDAM.

1978

L'enciclopedismo del Seicento, Napoli, Bibliopolis.

Vasoli, Cesare, ed.

1971

Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici, Laterza, Bari.

Vecchio, Sebastiano

1994

*Le parole come segni.
Introduzione alla
linguistica agostiniana,
Palermo, Novecento.*

Verbeke, Gérard

1961

*Commentaire sur le
Peri hermeneias
d'Aristote, traduction
de Guillaume de
Moerbeke, éd. critique
et étude sur l'utilisation
du Commentaire dans
l'oeuvre de saint
Thomas par G.
Verbeke, Louvain,
Publications
universitaires de
Louvain.*

Vinay, Gustavo

1949

*“Studi sul Mussato e
l'estetica medievale”,
in Giornale storico
della letteratura
italiana, 126.*

Viollet-le-Duc, Eugène

1854

*Dictionnaire raisonné
de l'architecture
française, Paris,
Bance.*

Viscardi, Antonio

1959

*“Idee estetiche e
letteratura militante
nel Medioevo”, in
AA.VV. (1959).*

Vossler, Karl

1907

Die göttliche Komödie,
Heidelberg, Carl
Winter's
Universitätsbuchhandlung
(trad. it. *La Divina
Commedia studiata
nella sua genesi e
interpretata*, Bari,
Laterza, 1909).

Wagner, David L.

1983

*The Seven Liberal Arts
in the Middle Ages*,
Bloomington, Indiana
University Press.

Wagner, P.

1926

“La sequenza e il suo
svolgimento
profano”, in A. Della
Corte (ed.), *Antologia
di storia della musica*,
Torino, Paravia.

Wallach, Luitpold

1977

“Philological and
Historical Evidence
Disproving
Theodulph of Orleans
Alleged Authorship”,
in *Diplomatic Studies
in Latin and Greek
Documents from the
Carolingian Age*,
Ithaca, Cornell
University Press.

Wencelius, Léon

1932

*La philosophie de l'art
chez les néo-
scolastiques de langue
française*, Paris,
Alcan.

West, William N.

1997

“Public Knowledge
and Private Parties”,
in Binkley, ed.
(1997).

White, Andrew D.

1917

*A History of the
Warfare of Science
with Theology in
Christendom*, New
York, Appleton.

Wilson, Edmund

1931

Axel's Castle, London,
Charles Scribner's
Sons (trad. it. *Il
castello di Axel. Studio
sugli sviluppi del
simbolismo tra il 1870
e il 1930*, Milano, il
Saggiatore, 1963).

Wirszubski, Chaim

1989

*Pico della Mirandola's
Encounter with Jewish
Mysticism*,
Cambridge, Harvard
University Press.

Yates, Frances

1954

“The art of Ramon
Lull”, in *Journal of the
Warburg and*

- 1960 *Courtauld Institutes*, XVII (ora in Yates, Lull & Bruno. *Collected Essays*, London, Routledge, 1982, vol. I).
- 1960 “Ramon Lull and John Scotus Eriugena”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (ora in Yates, Lull & Bruno. *Collected Essays*, London, Routledge, 1982, vol. I).
- 1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge (trad. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Laterza, 1983).
- 1966 *The Art of Memory*, London, Routledge (trad. it., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).
- Zaganelli, Gioia**
- 1985 “La Terra Santa e i miti dell'Asia”, in AA.VV., *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente*, Milano, Electa.
- Zambelli, Paola**
- 1965 “Il *De auditu Kabbalistico* e la

tradizione lulliana nel Rinascimento”, in *Atti dell'accademia toscana di scienze e lettere 'La Colombaria'*, XXX, 1965 (ora in Zambelli, *L'apprendista stregone. Astrologia, cabala e arte lulliana in Pico della Mirandola e seguaci*, Venezia, Marsilio, 1995).

Zambon, Francesco

1974

“Introduzione” a *Il Bestiario di Cambridge*, Milano, Franco Maria Ricci.

Zambon, Francesco, ed.

1975

Il Fisiologo, Milano, Adelphi.

Zimmermann, Robert von

1858

Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft, Wien, Braumüller.

Zumthor, Paul

1972

Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil (trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973).

1975

Langue, texte, énigme, Paris, Seuil.

1978

La masque et la

1980

*lumière. La poétique
des grands
rhétoriciens, Paris,
Seuil.*

Parler du Moyen Âge,
Paris, Minuit (trad. it.
Leggere il Medioevo,
Bologna, il Mulino,
1981).

Zurko, Edward R. de

1957

“Alberti’s Theory of
Form and Function”,
in *Art Bulletin*,
September.

INTEGRITAS: LA BELLEZZA DEL CORPO UMANO



Il Codex Manesse, o *Große Heidelberger Liederhandschrift* (Biblioteca dell'università di Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 848) è un manoscritto miniato, prodotto tra 1304 e 1340 circa, e contiene (insieme ai testi) le immagini dei Minnesänger (poeti d'amor cortese in lingua tedesca) vissuti tra il XII e il XIII secolo.

Queste immagini testimoniano della nozione medievale di bellezza corporea. Il corpo bello deve avere tutte le caratteristiche prescritte dalla specie. Pertanto saranno brutti i nani e i mutilati. Nell'uomo è elemento di bellezza la posizione eretta, volta a permettergli non solo la conoscenza ma anche il piacere estetico.

Naturalmente queste immagini testimoniano anche di un sentimento “laico” della bellezza e del piacere dei sensi.















2 PROPORTIO

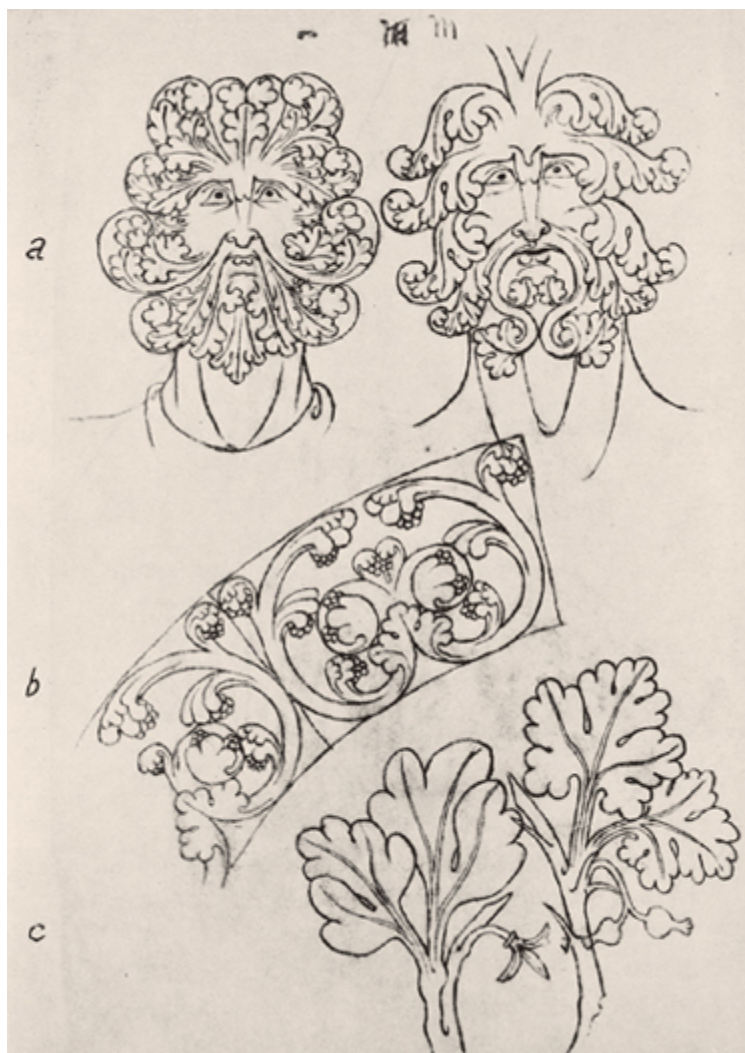


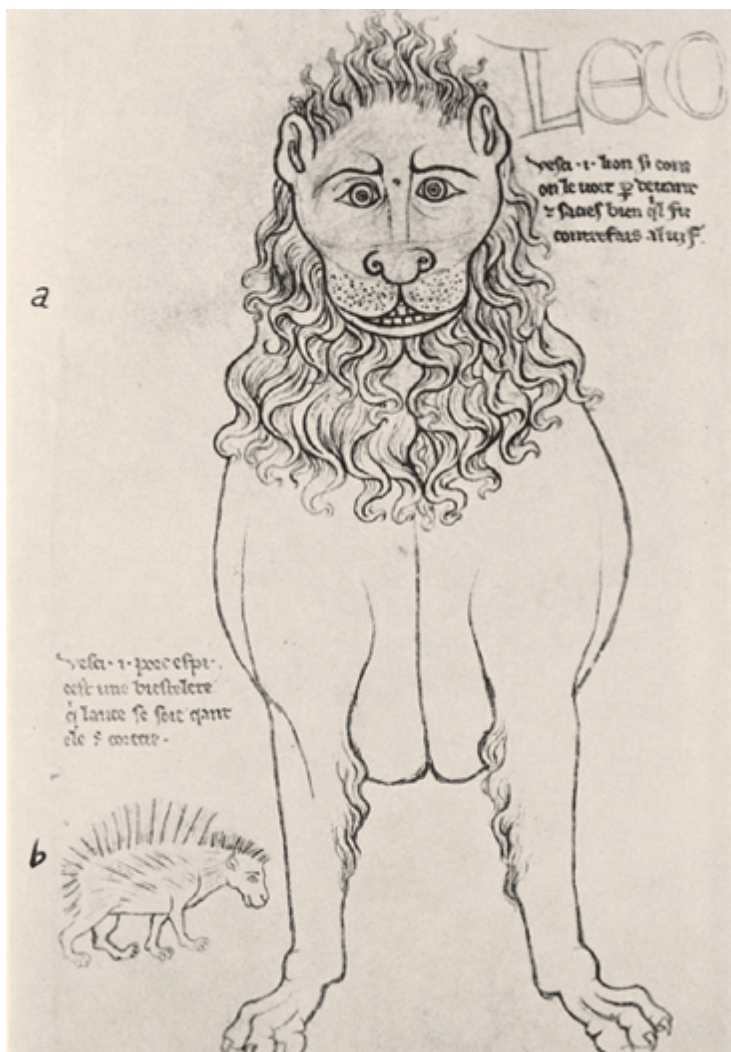
Il *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt (Bibliothèque Nationale de France) è composto da 33 fogli di pergamena. I disegni e le didascalie trattano di tecniche architettoniche in uso nei cantieri gotici del XIII secolo, di motivi decorativi, di soggetti sacri e profani, di schemi geometrici per la rappresentazione della figura umana e animale.

Come si vede, Villard è principalmente interessato a seguire criteri di proporzione – una delle componenti fondamentali dell'estetica medievale. Rispetto al gusto dei secoli precedenti, Villard ha preoccupazioni di realismo. Quando rappresenta un leone si premura di informarci che lo ha visto con i propri occhi – anche se il suo disegno risente dell'iconografia fantastica del Medioevo romanico e delle immagini dei mostri che popolavano i

capitelli dei chiostri contro cui si scagliava san Bernardo.



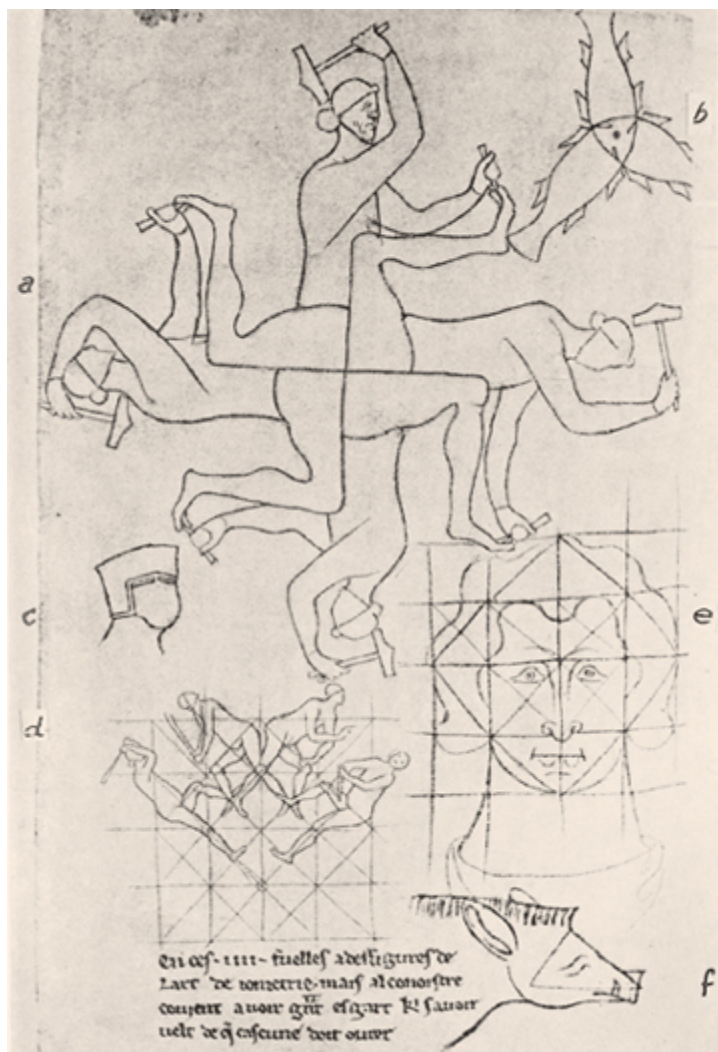


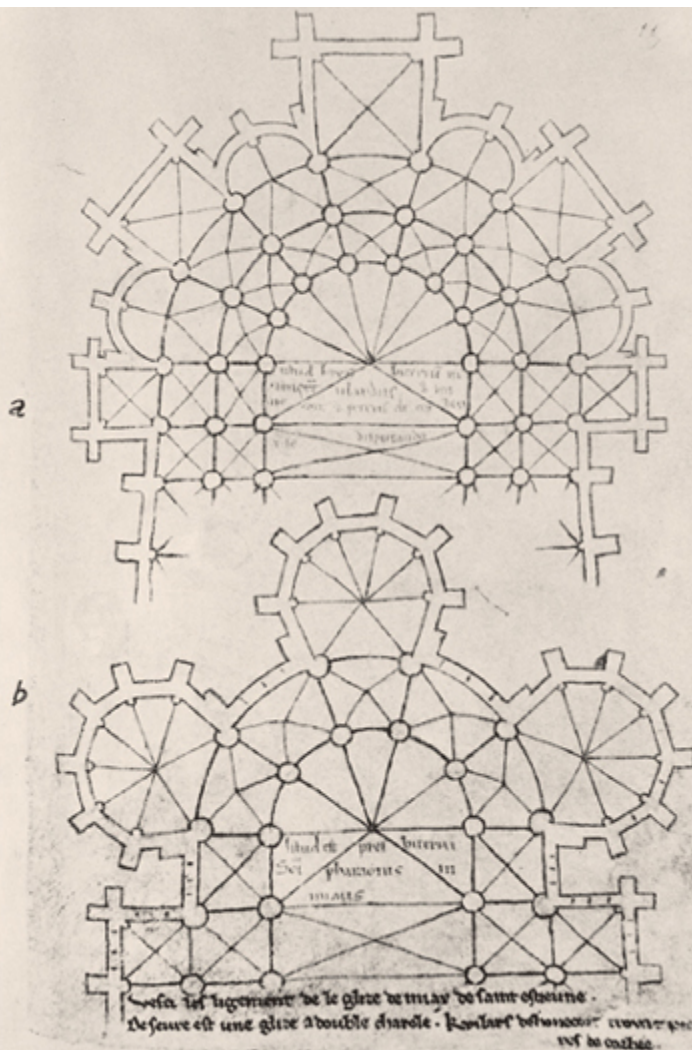




ohi commence le mare de la
 portuature
 Incipit materia portu-
 ture







3 CLARITAS



Se i criteri della bellezza medievale, teste Tommaso d'Aquino, erano *integritas*, *proportio* e *claritas*, nella Scolastica più matura la *claritas* diventa una qualità della sostanza tutta, illuminata internamente dalla forma. Tale qualità per il medievale risponde fondamentalmente al gusto per i colori brillanti, nitidi, non alterati da alcuna sfumatura. Una delle testimonianze più famose di questo gusto cromatico lo si trova nelle *Très riches heures du duc de Berry*, miniato agli inizi del XV secolo dai fratelli di Limbourg (ora al Musée Condé di Chantilly). Il gusto per il colore non si ritrova solo nell'accesa sontuosità delle vesti nobiliari e delle insegne cavalleresche, ma anche nelle immagini di carattere

religioso.













Remissere
misericordiam
manuum dñe
et misericordie tue que a se

culo sunt ne unquam domi
netur inimici nri libera
nos deus israel eorum
angustijs nris. *psalmus*





IL MONDO ANIMALE



L'uomo medievale ha esperienza del mondo animale molto più dell'uomo moderno. Benché nel tardo Medioevo emerga il gusto per una osservazione attenta e una rappresentazione più realistica degli animali di cui si ha esperienza diretta, l'uomo dei primi secoli medievali vede gli animali come "parole" di un libro scritto dal dito divino che ci rivelano verità superiori o ci ammaestrano circa doveri, vizi e virtù. A questo fine il Medioevo considera alla stessa stregua animali reali e animali leggendari come l'unicorno.

Tale zoologia al tempo stesso naturalistica e fantastica è presente in questo bestiario del XIII secolo (manoscritto Bodley 764, Oxford, Bodleyan Library).















5 I BEATI



Uno degli aspetti più affascinanti dell'iconografia medievale è dato dalle miniature mozarabiche che, tra X e XI secolo, illustrano le varie copie del Commentario all'*Apocalisse* di Beato di Liébana.

Nelle cinque miniature qui riunite vediamo:

1. Particolare da: *Adorazione della bestia dalle sette teste e del drago*, dal Beato di Fernando I y Sancha, Codice B.N. Madrid, VIII secolo.

2. *Lotta del drago con la donna, suo figlio, Michele e i suoi angeli*, dal Beato di Fernando I y Sancha, Codice B.N. Madrid, VIII secolo.

3. *L'Agnello e i quattro viventi*, dal Beato di Fernando I y Sancha, Codice B.N. Madrid, VIII secolo.

4. *Adorazione dell'Agnello*, dal Beato di San Millán, 950-955 ca., Monastero dell'Escorial.

5. *Adorazione dell'agnello*, dal Beato di San Severo in Guascogna. Parigi, Biblioteca Nazionale.

6. Dalla bocca del drago, della Bestia e dello pseudoprofeta escono tre spiriti immondi in forma di rane, dal Beato di San Millán, ca.,.











LE MERAVIGLIE DELL'ORIENTE



Tutto il Medioevo è affascinato dall'Oriente e dalle sue meraviglie; in quelle terre pone tutti gli animali leggendari raccontati dalla tradizione e il favoloso regno del Prete Gianni. Nel *Livre des Merveilles* (del Maestro del Maresciallo di Boucicault, 1410 circa, ora alla Bibliothèque Nationale a Parigi), che illustra il *Milione* di Marco Polo, il miniatore arricchisce sovente le informazioni, tutto sommato prudenti, del viaggiatore veneziano con immagini di esseri ed eventi favolosi di cui il testo non parla ma che il lettore medievale immaginava esistessero in quelle terre ancora sconosciute.

Ed ecco che accanto a elefanti e cammelli si trovano ancora unicorni e draghi di varia fattura.









IL LIBRO DI KELLS



Capolavoro della miniatura irlandese (IX secolo, conservato al Trinity College di Dublino).

Qui sono riprodotte le lettere iniziali dove, indipendentemente dal contenuto, appaiono forme animali intrecciate, piccole figure scimmiesche tra un fogliame inestricabile dove ogni linea, ogni corimbo, costituisce una invenzione diversa. Quadrupedi, uccelli, levrieri che giocano col becco di un cigno, inimmaginabili figure umanoidi contorte come un atleta equestre, che con la testa tra le ginocchia si contorce fino a formare una lettera iniziale, esseri malleabili e flessibili come elastici che si introducono in un groviglio di *entrelacs*, che spingono le loro teste attraverso decorazioni astratte, il *Book of Kells* è il regno di Proteo, e come tale ha ispirato, secoli dopo, il *Finnegans Wake* di Joyce.

exponitur uesciendo desiderio collocato &
quaterribus fructus laboris & domagste
RII DOCTRINA SERUATI



RIAE SACERDOTI APPA
RUIT ANGELUS & ADNUNTIAUIT EI FILIUM IOHANNES
HEN & ADNUNTIAUIT ANGELUS
FILIUM IHU. TORIBUS. & ACCI.
NATIUITATEM IHU ADNUNTIAUIT ANGELUS PAS
PIC SINCEPI PUERUM IHU. BENEDIXIT
OIN & DEUMMA PROFESSA. DAT
& IN OMNIBUS OUIBETAM IHU INCEPITO DOCE
SENIORES. USMUM POENITIAE
Vbi Iohannis baptizauit populum bapt.





Autem praegnantibus &
puerantibus nullis diebus :

Ecce autem ut non fiat fuga
uestra hinc uel sabbato

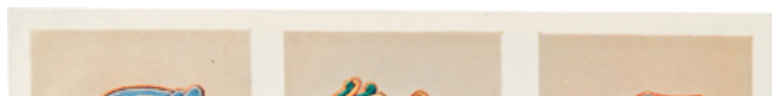
Erit enim tribulatio magna
qualis non fuit ab initio mun-
di usque in hoc nunc & : &

Si ergo breuiter fuissent dies
illi non fieret saluatio
huius carnis propter electos bre-
uiabuntur dies illi :

Nunc si quis uobis dixerit ecce
hic xps aut illuc pollice quod sit :

Nescit enim pseudoxpi &
pseudoprophetae & adu-
ersarij magni & prodigia & mira
in uobis facient ut in erro-
rem induantur si fieri poterit tam







IL LIBRO DI LINDISFARNE



Risalente al 700 circa (ora alla British Library a Londra) e prodotto in Northumbria, nell'Inghilterra settentrionale, questo manoscritto è parente delle miniature irlandesi coeve, come il Libro di Kells.

Le sue miniature sono un trionfo del colore, dove le tinte sono allo stato elementare ma sfolgorante diventa il loro accostarsi, contrastarsi, comporsi in una sinfonia di rossi, azzurri, gialli, bianchi e verdi, e dove lo splendore si genera dall'accordo d'insieme anziché farsi determinare da una luce che avvolga le cose dall'esterno o faccia stillare il colore oltre i limiti della figura. Vi domina il gusto labirintico dell'*entrelac*, ma al di sotto di quel fiorire di volute apparentemente senza regola si cela una

original pro non una dicitur
 nunc. prologus. x. canonum.
 hunc
 p
 o
 lum
 p
 e
 b
 u
 s
 f
 a
 c
 e
 r
 e
 h
 e
 c
 t
 i
 x
 u
 e
 l
 e
 r
 i
 t
 b
 o
 x
 t
 e
 x
 h
 i
 b
 i
 a
 r
 i
 a
 s
 c
 r
 i
 b
 t
 u
 r
 a
 r
 u
 m
 t
 o
 t
 o
 o
 r
 b
 e
 d
 i
 s
 p
 e
 r
 s
 a
 .
 q
 u
 a
 s
 i
 q
 u
 i
 d
 a
 m
 a
 r
 b
 o
 r

† ih̄s x̄ps · Matheus homo

inquit euangelij
geneloga mathei

1
11
1

ER

GENERATI

QUI IN

XB̄I INFLATAM

Quoniam
nunc
est

Quoniam
nunc
est

Quoniam
nunc
est

Quoniam
nunc
est

Quoniam
nunc
est





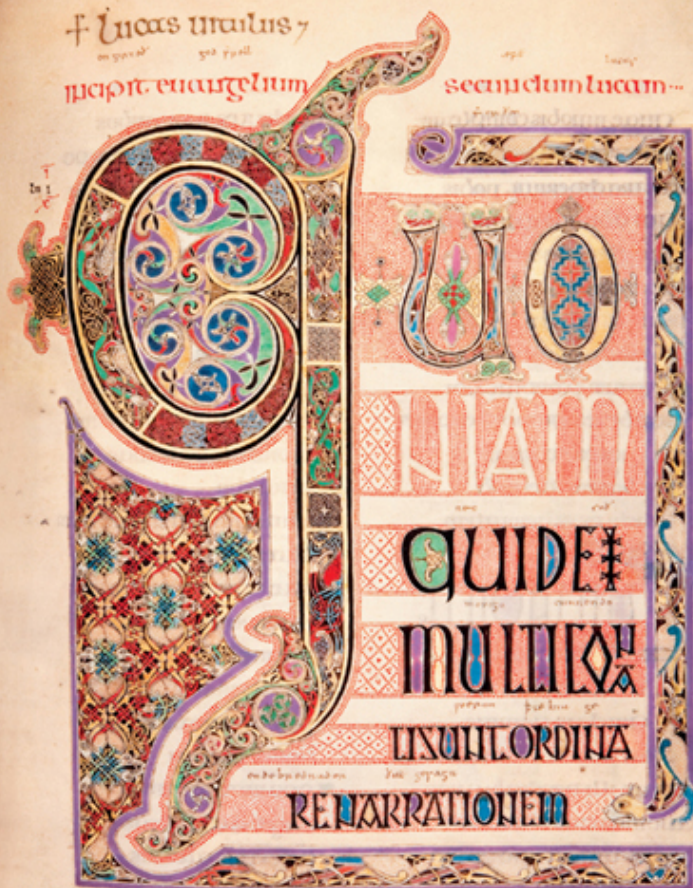


128
134

Lucas titulus 7

incipit euangelium

secundum lucam





SOMMARIO

PREFAZIONE

ARTE E BELLEZZA NELL'ESTETICA MEDIEVALE

1. Introduzione
2. La sensibilità estetica medievale
 - 2.1. Gli interessi estetici dei medievali
 - 2.2. I mistici
 - 2.3. Il collezionismo
 - 2.4. Utilità e bellezza
 - 2.5. La bellezza dei mostri
3. Il bello come trascendentale
 - 3.1. La visione estetica dell'universo
 - 3.2. I trascendentali. Filippo il Cancelliere
 - 3.3. I commenti allo Pseudo-Dionigi
 - 3.4. Guglielmo d'Alvernia e Roberto Grossatesta
 - 3.5. La *Summa fratris Alexandri* e Bonaventura
 - 3.6. Alberto Magno
4. Le estetiche della proporzione
 - 4.1. La tradizione classica
 - 4.2. L'estetica musicale
 - 4.3. La scuola di Chartres
 - 4.4. L'*homo quadratus*
 - 4.5. La proporzione come regola artistica
5. Le estetiche della luce

- 5.1. Il gusto del colore e della luce
- 5.2. Ottica e prospettiva
- 5.3. La metafisica della luce: Grossatesta
- 5.4. Bonaventura
- 6. Simbolo e allegoria
 - 6.1. L'universo simbolico
 - 6.2. L'indistinzione tra simbolismo e allegorismo
 - 6.3. La pansemiosi metafisica
 - 6.4. L'allegorismo scritturale
 - 6.5. L'allegorismo enciclopedico
 - 6.6. L'allegorismo universale
 - 6.7. L'allegorismo artistico
 - 6.8. Tommaso e la liquidazione dell'universo allegorico
- 7. Psicologia e gnoseologia della visione estetica
 - 7.1. Soggetto e oggetto
 - 7.2. L'emozione estetica
 - 7.3. Psicologia della visione
 - 7.4. La visione estetica in Tommaso
- 8. Tommaso e l'estetica dell'organismo
 - 8.1. Forma e sostanza
 - 8.2. *Proportio* e *integritas*
 - 8.3. *Claritas*
- 9. Sviluppi e crisi di una estetica dell'organismo
 - 9.1. Ulrico di Strasburgo, Bonaventura e Lullo
 - 9.2. Duns Scoto, Ockham e l'individuo
 - 9.3. I mistici tedeschi
- 10. Teorie dell'arte
 - 10.1. La teoria dell'*ars*
 - 10.2. Ontologia della forma artistica
 - 10.3. Arti liberali e arti servili
 - 10.4. Le arti belle

- 10.5. Le poetiche
- 11. L'invenzione artistica e la dignità dell'artista
 - 11.1. L'*infima doctrina*
 - 11.2. Il poeta *theologus*
 - 11.3. L'idea esemplare
 - 11.4. Intuizione e sentimento
 - 11.5. La nuova dignità dell'artista
 - 11.6. Dante e la nuova concezione del poeta
- 12. Dopo la Scolastica
 - 12.1. Il dualismo pratico medievale
 - 12.2. Le strutture del pensiero medievale
 - 12.3. L'estetica di Niccolò Cusano
 - 12.4. L'ermetismo neoplatonico
 - 12.5. Astrologia verso provvidenza
 - 12.6. Simpatia verso *proportio*
 - 12.7. Talismano verso *preghiera*
 - 12.8. L'estetica come norma di vita
 - 12.9. L'artista e la nuova interpretazione dei testi e del mondo
 - 12.10. Conclusioni

IL PROBLEMA ESTETICO IN TOMMASO D'AQUINO

Introduzione alla presente edizione

- 1. Il problema estetico nella cultura medievale
 - 1.1. La storiografia
 - 1.2. La sensibilità estetica medievale
 - 1.3. Tommaso d'Aquino
 - 1.4. Possibilità di un piacere estetico
 - 1.5. Piano della ricerca
- 2. Il Bello come trascendentale
 - 2.1. Posizione del problema
 - 2.2. La visione estetica delle cose

- 2.3. I testi di Tommaso d'Aquino
- 2.4. Le interpretazioni moderne
- 2.5. Il Bello come trascendentale nella tradizione filosofica del XIII secolo
- 2.6. Conclusione
- 3. Funzione e natura della *visio* estetica
 - 3.1. Posizione del problema
 - 3.2. I testi medievali
 - 3.3. I testi tomisti
 - 3.4. La *visio* estetica
 - 3.5. L'intuizione intellettuale in Tommaso
- 4. I criteri formali del Bello
 - 4.1. I testi
 - 4.2. Precisazioni sul concetto di forma
 - 4.3. La *proportio*: dati storici
 - 4.4. La *proportio* in Tommaso d'Aquino
 - 4.5. L'*integritas*
 - 4.6. La *claritas*: dati storici
 - 4.7. La *claritas* in Tommaso d'Aquino
 - 4.8. Conclusione
- 5. Problemi concreti e applicazione dei principi
 - 5.1. La bellezza del Figlio
 - 5.2. La bellezza dell'uomo
 - 5.3 La bellezza della musica
 - 5.4. Giochi e poesia giocosa
 - 5.5. La visione simbolica
 - 5.6. Metafora e allegoria nella Bibbia e nelle opere poetiche
 - 5.7. Il parabolismo didascalico
 - 5.8. La poetica tomista
- 6. La teoria dell'arte
 - 6.1 Arte e invenzione

- 6.2. Consistenza ontologica della forma artistica
- 6.3. Specificità estetica della forma artistica
- 6.4. Sulla possibile autonomia delle arti belle
- 6.5. L'equivoco dell'autonomia dell'arte
- 6.6. Conclusioni
- 7. *visio* estetica e il giudizio
 - 7.1. Funzione della *visio* estetica
 - 7.2. Natura della *visio* estetica
- 8. Conclusioni

DALL'ALBERO DI PORFIRIO AL LABIRINTO ENCICLOPEDICO

- 1. L'albero
- 2. L'enciclopedia
 - 2.1. Plinio e il modello dell'enciclopedia antica
 - 2.2. Le enciclopedie medievali
 - 2.3. Tra Rinascimento e Seicento, verso il Labirinto
 - 2.4. Il *Cannocchiale* di Tesauro
 - 2.5. Wilkins
 - 2.6. Leibniz
 - 2.7. L'*Encyclopédie*
 - 2.8. Labirinti

METAFORA E CONOSCENZA NEL MEDIOEVO

- 1. Difficoltà della ricezione di Aristotele
 - 1.1. La metafora in Aristotele
 - 1.2. L'*Aristotele Latino*
 - 1.3. *Poetica*: il commento di Averroè e la traduzione di Ermanno
 - 1.4. *Poetica*: la traduzione di Guglielmo di Moerbeke
 - 1.5. *Retorica*: la traduzione di Ermanno il Tedesco
 - 1.6. *Retorica: Translatio Vetus (V)* e traduzione di Guglielmo di Moerbeke (G)

- 1.7. Sfortuna medievale di *Poetica e Retorica*
- 2. Dalla metafora all'*analogia entis*
 - 2.1. Poetiche e retorica
 - 2.2. Riferimenti ed esempi nel pensiero filosofico
 - 2.3. Metafora e allegorismo
 - 2.4. La teologia simbolica dello Pseudo-Dionigi
 - 2.5. L'*analogia entis*
 - 2.6. Conclusione

SUL LATRATO DEL CANE (E ALTRE ARCHEOLOGIE ZOOSEMIOTICHE)

- 1. Gli animali dall'antichità al Medioevo
 - 1.1. Anima, diritti e linguaggio delle bestie nell'antichità
 - 1.2. La trasmigrazione del problema nel Medioevo
- 2. *Latratus canis*
 - 2.1. Nomi e segni
 - 2.2. L'influenza stoica: Agostino
 - 2.3. L'influenza stoica: Abelardo
 - 2.4. Lettura boeziana del *De interpretatione* 16a
 - 2.5. Lettura tomista del *De interpretatione* 16a
 - 2.6. Trascrivibilità e articolazione
 - 2.7. Ancora Tommaso
 - 2.8. Ruggero Bacone

LA FALSIFICAZIONE NEL MEDIOEVO

- 1. Semiotica della falsificazione
 - 1.1. Doppi
 - 1.2. Pseudo-doppi
 - 1.3. Falsa identificazione
- 2. Difficoltà delle procedure di autenticazione nel Medioevo
 - 2.1. Autenticazione a livello del supporto materiale del testo
 - 2.2. Autenticazione a livello della manifestazione

testuale

2.3. Autenticazione a livello del contenuto

2.4. Autenticazione in riferimento a dati di fatto

3. Tre categorie di falsa identificazione

3.1. Falsa identificazione forte

3.2. Falsa identificazione debole o presunzione di intercambiabilità

3.3. Pseudo-identificazione

4. Che cosa significa “sapere che”?

5. Verità storica, tradizione e *auctoritas*

6. Sulle spalle dei giganti

7. *Tamquam ab iniustus possessoribus*

8. Conclusioni

L'APocalisse DI BEATO

1. *Apertissime*

2. Vedere la Scrittura

3. Altre visualizzazioni impossibili

4. La Gerusalemme di Beato

5. *Mille annos*

6. L'inizio della storia

7. Gli eredi dell'*Apocalisse*

DANTE TRA MODISTI E CABALISTI

1. Il *De vulgari eloquentia*

2. *Paradiso* XXVI

PER UNA STORIA DELLA DENOTAZIONE

1. Da Mill a Peirce

2. Da Aristotele al Medioevo

3. Boezio
4. L'*appellatio* di Anselmo
5. Abelardo
6. Tommaso d'Aquino
7. La *suppositio*
8. Bacone
9. Duns Scoto e i modisti
10. Ockham
11. Dopo Ockham
12. Conclusioni

SU LULLO, PICO E IL LULLISMO

1. Il punto sull'*Ars lulliana*
2. Differenze col cabalismo
3. Gli alberi lulliani e la Grande Catena dell'Essere
4. La *Revolutio alphabetaria* di Pico
5. Il lullismo dopo Pico

USO E INTERPRETAZIONE DEI TESTI MEDIEVALI

1. La modernità di un paleotomista
2. Una lettura disinvolta
3. Dopo *Art et Scolastique*, l'apparizione della "poesia"
4. Il discorso poetico: Maritain verso Tommaso
5. Intuizione creativa verso intelletto agente
6. La lezione storiografica di De Bruyne
7. Il problema di un'intuizione intellettuale

RITRATTO DEL TOMISTA DA GIOVANE

1. Il cattolicesimo di Joyce
2. I tentativi giovanili

3. *Integritas, proportio e claritas*

4. L'epifania: dalla Scolastica al simbolismo

Appendice. Joyce e D'Annunzio

CONFERENZE, PREFERAZIONI E ALTRI SCRITTI DIVULGATIVI

Dieci modi di sognare il Medioevo

Joyce e l'estetica isperica

Il libro di Lindisfarne

Riflessioni sulle tecniche di citazione nel Medioevo

Gli embrioni *ad mentem Divi Thomae*

Intervista a Tommaso d'Aquino

Lettura del *Paradiso*

Il Milione: descrivere l'ignoto

Dante e la lingua degli italiani

Sulle *Très Riches Heures*

Su Scolastica e strutturalismo

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI